

MONIQUE BORIE • MARTINE DE ROUGEMONT • JACQUES SCHERER

ESTÉTICA TEATRAL

TEXTOS DE PLATÃO A BRECHT

Tradução de
HELENA BARBAS

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN | LISBOA

Tradução do original francês intitulado:

Esthétique Théâtrale
Textes de Platon à Brecht

© 1982 C.D.U. et SEDES
Paris

Reservados todos os direitos de acordo com a lei

Edição da
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Av. de Berna — Lisboa
1996

NOTA À EDIÇÃO PORTUGUESA

Esta antologia foi organizada essencialmente em função dos interesses dos alunos e leitores franceses. Este aspecto é mais evidente no caso de alguns textos (principalmente do século XVII) que são reproduzidos com grafia e sintaxe de época. Dado que em português não faria sentido esse tipo de anacronismo, e valorizando a legibilidade, a redacção foi actualizada tentando não ofender demasiado o estilo. Procurou-se também, sempre que necessário, no caso dos textos de origem inglesa e alemã, fazer a comparação com o original ou recorrer a outras traduções já existentes em português – que aparecem referidas após as indicações bibliográficas do original francês.

No que respeita às notas, adoptaram-se as seguintes siglas: N.A., quando pertence ao autor do excerto; N.F., quando é introduzida pelos antologiadores franceses, e N.T., para as notas da tradução portuguesa.

NOTA PRÉVIA

Esta obra não é um tratado. Apresenta-se antes sob a forma mais modesta de uma colectânea. Os textos, recolhidos em todas as civilizações e em todas as épocas que nos legaram propostas úteis sobre as questões do teatro, foram reunidos aquando de um curso que decorreu por vários anos no Instituto de Estudos Teatrais da antiga Sorbonne, e depois, mais tarde, na Universidade de Paris-III. Pareceu-nos que a formação histórica, técnica e prática dos nossos alunos deveria ser completada com uma reflexão sobre os grandes problemas do teatro, tal como foram vividos e expostos por criadores, filósofos ou escritores. Por outro lado, não existia, em francês, uma recolha de escritos fundamentais que permitisse este tipo de reflexão, e sentimos necessidade de preencher essa lacuna.

Na verdade, os nossos textos levantam mais problemas do que oferecem soluções. Se, para quem quer que se interesse pelo teatro, constituem uma espécie de manual do estudante, a *Sebenta do Professor*, como se dizia antigamente, que dá respostas às questões colocadas, ainda está por escrever. Caso quisesse ser completo, atingiria dimensões gigantescas, e provavelmente nunca o teríamos escrito. Pensamos que é mais fecundo deixar o leitor responder por si próprio aos desafios que lhe apresentam, dado a sua riqueza e densidade, os textos que reunimos.

Também não é fácil definir com rigor o próprio domínio a que os textos continuamente fazem alusão. Pode mesmo, inclusive, ser contestada a ideia de uma estética teatral. As suas antigas pretensões normativas estão hoje largamente desacreditadas, e até a sua própria unidade pode ser posta em causa. A nossa época já não acredita mais numa forma única de beleza tal como proclamada, com conteúdos ademais diferentes, pelos imperialismos culturais sofrivelmente ingénuos. Mas também não acredita que seja possível recusar um sentido a um conjunto, em que cada um dos elementos parece arbitrário mas cuja composição, não obstante, adquire necessariamente uma estrutura estética. Contanto que não seja separada, nem das diversas técnicas, nem da história, nem da moral, nem mesmo da metafísica, a estética pode oferecer-se como o lugar comum em que é possível situar as declarações válidas sobre a essência do fenómeno teatral. É pelo menos assim que a entendemos.

A nossa apresentação dos textos segue em geral a ordem cronológica da sua difusão pública. Reduzimos as informações históricas e as notas ao mínimo indispensável. A nossa escolha foi feita em função do alcance dos problemas gerais que cada autor coloca, mas também da influência exercida pelas ideias veiculadas sobre o desenvolvimento do teatro. No caso de alguns textos que não tiveram uma reedição moderna, optámos por não actualizar a grafia e a pontuação para conservar o seu sabor antigo. Trata-se apenas de excertos, mas quisemos que fossem, tanto quanto possível, de tamanho substancial, por motivos igualmente pedagógicos e práticos; na altura, também tivemos em consideração a dificuldade de encontrar algumas das obras nas livrarias. Demos a cada passagem um título que procura significar o seu essencial. Cada texto é acompanhado por uma referência precisa, e indicações que permitem recolocá-lo rapidamente no seu contexto; em tal circunstância, mencionamos uma edição moderna de fácil consulta.

1 – PLATÃO: A REPÚBLICA (entre 389 e 370 a.C.)

Neste longo diálogo, que a tradição divide em dez livros, Platão (429-347 a.C.) apresenta o seu mestre, Sócrates, e um grupo de atenienses a tentar definir a noção de justiça. Para aí chegarem, é-lhes necessário recorrer ao paradigma de uma cidade ideal, onde a justiça poderia desenvolver as suas características e efeitos. A forma didáctica do diálogo permite um encadeamento rigoroso e subtil dos argumentos.

As passagens que citamos apresentam Adimanto, o irmão secundogénito de Platão, como interlocutor de Sócrates. Estabeleceu-se que a Cidade precisará de guardiões, quer dizer, de uma elite guerreira e administrativa. Qual deve ser a formação desses guardiões? As artes imitativas terão aí lugar? E primeiro que tudo, qual é a natureza dessas artes?

1. Narrativa e teatro

– Ora diz-me: sabes o começo da *Ilíada*, quando o poeta diz que Crises implorou a Agamémnon que lhe libertasse a filha, mas este lhe foi hostil, e aquele, uma vez que não alcançou o seu fim, fez uma invocação à divindade contra os Aqueus?

– Sei, sim.

– Sabes, portanto, que até este ponto da epopeia

E dirigiu súplicas a todos os Aqueus,

especialmente aos dois Atridas, comandantes dos povos,¹

é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele.

¹ N.T.: *Ilíada*, I, 15-16

E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda a *Odisseia*.

– Absolutamente, declarou.

– Portanto, há narrativa, quer quando refere os discursos de ambas as partes, quer quando se trata do intervalo entre eles?

– Como não seria assim?

– Mas, quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?

– Diremos, pois não!

– Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos?

– Sem dúvida.

– Num caso assim, parece-me, este e os outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação.

– Absolutamente.

– Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação. Mas, não vás tu dizer outra vez que não entendes, vou explicar-te como é que isso aconteceria. Se Homero, depois de ter dito que Crises veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se se tivesse transformado em Crises, mas ainda como Homero, sabes que não se tratava de imitação, mas de simples narração. Seria mais ou menos assim (exprimo-me sem metro porque não sou poeta): «O sacerdote chegou e fez votos por que os deuses lhe concedessem conquistar Tróia e salvar-se, mas que lhe libertassem a filha mediante resgate, por temor aos deuses. A estas palavras os outros respeitaram-no, e concordaram;

porém, Agamémnon, enfurecido, ordenou-lhe que se retirasse imediatamente e não voltasse, sob pena de nada lhe valerem o ceptro e as bandas do deus. Antes de libertar a filha, havia de envelhecer em Argos junto dele. E mandou-lhe que se retirasse, e não o excitasse, a fim de que pudesse regressar a casa a salvo. O ancião, ao ouvir estas palavras, teve receio e partiu em silêncio, e, afastando-se do acampamento, dirigiu muitas preces a Apolo, invocando os atributos do deus, recordando e pedindo retribuição, se jamais, ou construindo templos, ou sacrificando vítimas, lhe tinha feito oferendas do seu agrado. Como retribuição, pedia que os Aqueus pagassem as suas lágrimas com os dardos do deus»². É assim, ó companheiro, que se faz uma narrativa simples sem imitação – concluí eu.

– Compreendo.

– Compreende, portanto – prossegui – que há, por sua vez, o contrário disto, que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo.

– E compreendo, também, que é o que sucede nas tragédias.

– Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de referência; e outra ainda construída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se estás a compreender-me.

2. Sociologia da imitação

– Adivinho já – disse ele – que queres examinar se havemos de receber na cidade a tragédia e a comédia, ou não.

² N. T.: Todo este trecho parafraseia os versos 14-42 do Canto I da *Ilíada*.

– Talvez – declarei –, talvez até ainda mais do que isso. Ainda não sei ao certo; mas por onde a razão, como uma brisa, nos levar, é por aí que devemos ir.

– Dizes bem.

– Considera, pois, ó Adimanto, o seguinte: se os guardiões devem ser imitadores ou não. Ou resulta do que dissêmos anteriormente que cada um só exerce bem uma profissão, e não muitas, mas, se tentasse exercer muitas, falharia em alcançar qualquer reputação?

– Como deixaria de ser assim?

– E não é válido o mesmo raciocínio para a imitação, de que a mesma pessoa não é capaz de imitar muitas coisas tão bem como uma só?

– Claro que não.

– Logo, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma das profissões de importância e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que nem sequer as mesmas pessoas imitam bem ao mesmo tempo duas artes miméticas que parecem próximas uma da outra, a comédia e a tragédia. Ou não chamaste há pouco imitações a ambas?

– Chamei, sim. E dizes a verdade: as mesmas pessoas não são capazes disso.

– Tão-pouco se pode ser ao mesmo tempo rapsodo e actor.

– É verdade.

– Nem sequer os actores são os mesmos nas comédias e nas tragédias. Ora, tudo isso são imitações, ou não?

– São imitações.

– Parece-me, Adimanto, que a natureza humana está fragmentada em partes ainda mais pequenas, de modo que é incapaz de imitar bem muitas coisas ou de executar bem aquelas mesmas de que as imitações são cópia.

– Absolutamente – respondeu.

– Por conseguinte, se conservarmos o primeiro argumento, de que os nossos guardiões, isentos de todos os outros ofícios, devem ser os artífices muito escrupulosos da liberdade do Estado, e de nada mais se devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão-de fazer ou imitar qualquer outra coisa. Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?

– Transformam e muito.

– Logo, não ordenaremos a um daqueles de quem queremos ocupar-nos e que é preciso que se tornem homens superiores que, sendo homens, imitem uma mulher, nova ou velha, a injuriar o marido, ou a criticar os deuses, ou a gabar-se, por se supor feliz, ou dominada pela desgraça, pelo desgosto e pelos gemidos; muito menos quando está doente, ou apaixonada, ou com as dores da maternidade.

– Absolutamente.

– Nem que imitem escravas e escravos, procedendo como tais.

– Nem isso.

– Nem homens perversos e cobardes, me parece, que fazem o contrário do que há pouco dissemos, que falam mal e troçam uns dos outros e dizem coisas vergonhosas, tanto quando estão embriagados como sóbrios, e toda a espécie de erros que tais pessoas cometem, em palavras e em acções contra si mesmos e contra os outros; entendendo ainda que não devem habituar-se a assemelhar-se aos loucos em palavras nem em actos. Pois devem conhecer-se os loucos e os maus, homens ou mulheres, mas não fazer nem imitar nada que seja deles.

– É assim mesmo.

– Pois bem – prossegui. – Deverão eles imitar os ferreiros ou quaisquer outros artífices, os remadores das trirremes ou os seus capitães, ou qualquer outra coisa referente a estas profissões?

– E como poderia ser isso se nem sequer lhes é lícito aplicarem-se à qualquer destes ofícios?

– E o relinchar dos cavalos, o mugir dos touros, o murmúrio dos rios, o bramir do mar, os trovões, e todos os ruídos dessa espécie – acaso deverão imitá-los?

– Mas é que lhes foi proibido estarem loucos ou imitar a loucura.

– Ora pois, se eu percebo o que dizes, há uma maneira de falar e de narrar pela qual se exprime o verdadeiro homem de bem, quando é oportunidade de o fazer; e outra maneira distinta desta, à qual está ligado e na qual se exprime o homem nado e criado ao invés daquele.

– Quais são essas maneiras?

– O homem que julgo moderado, quando, na sua narrativa, chegar à ocasião de contar um dito ou um feito de uma pessoa de bem, quererá exprimir-se como se fosse o próprio, e não se envergonhará dessa imitação, sobretudo ao reproduzir actos de firmeza e bom senso do homem de bem; querê-lo-á em menos coisas e em menor grau, quando essa pessoa tiver tergiversado, devido à doença, ou à paixão, ou mesmo à embriaguez ou qualquer outro acidente. Quando, porém, se tratar de algum exemplo indigno dele, não quererá copiá-lo afanosamente quem lhe é inferior, a não ser ao de leve, quando ele tiver praticado algum acto honesto; e, mesmo assim, sentir-se-á envergonhado, ao mesmo tempo por não ter prática de imitar seres dessa espécie e por se aborrecer de se modelar e de se formar sobre um tipo de gente que lhe é inferior, desprezando-o no seu espírito, a não ser como entretenimento.

– É natural – respondeu ele.

– Portanto, servir-se-á de uma forma de exposição no género da que nós abordámos há pouco a propósito das epopeias de Homero, e o seu estilo participará de ambos os processos, a imitação e as outras formas de narração; mas, num discurso extenso, pouco lugar haverá para a imitação. Não está certo o que eu digo?

– Está, e muito, pelo que respeita à necessidade desse tipo de orador.

– Logo – prossegui eu –, o orador que não for dessa espécie, quanto maior for a sua mediocridade mais imitará tudo e não considerará coisa alguma indigna de si, a ponto de tentar imitar tudo com grande aplicação e perante numeroso auditório, mesmo até o que dizíamos há momentos: trovões, o ruído do vento, da saraiva, dos eixos e roldanas, trombetas, flautas e siringes, e os sons de todos os instrumentos, e ainda o ruído dos cães, das ovelhas e das aves. Todo o discurso deste homem será feito por meio de imitação, com vozes e gestos, e conterà pouca narração.

– Também isso é forçoso que seja assim – replicou.

– São estas as duas espécies de narração que eu dizia.

– São, efectivamente.

– Por conseguinte, destas duas, uma experimenta pequenas alterações, e, desde que se dê à narração a harmonia e o ritmo convenientes, é fácil ao orador manter essa correcção e harmonia única – pois pequenas são as mudanças – e também o ritmo igualmente aproximado.

– É exactamente assim.

– E agora quanto à outra espécie? Não precisa do oposto, de todas as harmonias, de todos os ritmos, se quer exprimir-se convenientemente, devido ao facto de comportar todas as formas e variações?

– Forçosamente que sim.

– Mas todos os poetas e aqueles que querem contar alguma coisa não vão dar a uma ou outra dessas formas de expressão, ou a uma mistura das duas?

– É forçoso – disse.

– Então que havemos de fazer? Havemos de receber na cidade todas estas formas ou uma e outra das formas puras ou a mistura?

– Se prevalecer a minha opinião, receberemos a forma sem mistura que imita o homem de bem.

– Mas na verdade, ó Adimanto, também a forma mista tem o seu encanto, e é muito mais aprazível para as crianças e preceptores e para a multidão em geral a inversa da que tu preferes.

– De facto, é a mais aprazível.

– No entanto, talvez me digas que ela não se adapta ao nosso governo, porquanto não existe entre nós homem duplo nem múltiplo, uma vez que cada um executa uma só tarefa.

– Efectivamente, não se adapta.

– Não é por esse motivo que só numa cidade assim encontraremos um sapateiro que é sapateiro, e não piloto, além da arte de talhar calçado, e um lavrador, lavrador e não juiz, além da agricultura, e um guerreiro, guerreiro, e não comerciante, além da arte militar, e assim por diante?

– De facto – respondeu ele.

– Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosterná-vamo-nos diante dele, como se de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e

menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulámos, quando tentávamos educar os militares.

– Era assim mesmo que faríamos, se estivesse no nosso poder.

(Platon, *Œuvres Complètes*. Tomo VI, *La République*, trad. de Émile Chambry, livres I-III: 1: 392d-394c, pp. 102-104; 2: 394d-398b, pp. 104-110, col. Guillaume Budé, Paris, 1932, com autorização das «Belles Lettres».

Na versão portuguesa foram reproduzidos excertos da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira: Platão, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (6ª. ed.): Livro III, 1: 392d-394c, pp. 116-118; 2: 394d-398b, pp. 119-126. No que respeita às notas, foram mantidas apenas as que diziam respeito à compreensão imediata do texto.)

2 – ARISTÓTELES: *POÉTICA* (cerca de 330 a.C.)

Aristóteles, nascido em Estagira, na Macedónia, em 384 antes da nossa era, foi aluno de Platão, e depois, após algumas viagens, preceptor de Alexandre «o Grande». Entre 334 e 323 manteve uma escola em Atenas, dita peripatética, o Liceu. Morreu em 322 a.C.

A sua obra é imensa. Aborda a filosofia em geral, as ciências físicas e naturais, a lógica, a gramática, a moral, a política, a retórica e a poética. O seu breve tratado intitulado Poética é, sem dúvida, uma recolha de notas, sem ornamentações literárias, tomadas na ocasião de um curso, pelo próprio Aristóteles ou por um dos seus alunos. Trata sobretudo da tragédia, repetidamente comparada à epopeia; os desenvolvimentos anunciados sobre a comédia não foram encontrados.

Embora traduzida para o árabe, a Poética foi pouco conhecida durante a Idade Média. A primeira tradução latina foi impressa em finais do século XV. Mas a partir do Renascimento a sua influência tornou-se decisiva e domina a reflexão sobre o teatro no Ocidente. Por tal reproduzimos aqui excertos mais longos.

1. A imitação¹

A epopeia, a poesia trágica, e também a comédia, o ditirambo, e mesmo, no que respeita ao essencial, a poesia aulética e a citarística são todas, no seu conjunto, imitações. Mas diferem umas das outras de três maneiras: ou imitam por meios diferentes, ou imitam de modos diversos e variáveis.

De facto, da mesma maneira que alguns, seja pela sua arte, seja pelo hábito, criam imagens imitando muitos objectos através das cores e das formas, assim outros, nas artes de que falei, imitam através da voz. Todas estas artes realizam a imitação por intermédio do ritmo, do discurso e da harmonia, seja separadamente, seja em conjunto. Por exemplo, o tocador da flauta, ou da cítara e outros análogos pela sua eficácia, como o da siríngica, imitam servindo-se apenas da harmonia e do ritmo. A dança imita igualmente pelo ritmo, mas não pela harmonia; através de ritmos figurativos, os bailarinos imitam, de facto, os caracteres, os afectos e as acções.

Quanto à arte que apenas se serve do discurso, seja em prosa, seja em verso, quer sejam de diversas espécies misturados, ou todos do mesmo género, essa ainda não recebeu nome até agora² (...).

Há artes que utilizam todos os meios de que falei, ou sejam, o ritmo, o canto, o metro, como o fazem a poesia ditirâmbica, o nomo, a tragédia e a comédia; diferem na medida em que algumas usam todos esses meios ao mesmo tempo, e as outras separadamente (...).

Quando se imita imitam-se homens em acção. Estes, necessariamente, ou são respeitáveis, ou são medíocres. De facto, os caracteres reduzem-se quase todos a estas duas categorias: é pela maldade e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres. Assim, as

suas imagens ou são melhores do que nós, ou piores, ou semelhantes. Os pintores não fazem de outro modo: Polignoto embelezava os seus modelos, Pauson exagerava os seus defeitos, Dionísio representava-os tal qual eles são.

(... De igual modo), as personagens de Homero são superiores (à média), as de Cleofonte são-lhe semelhantes, as de Hégemon de Tasso, que foi o primeiro autor de paródias, ou as de Nicócares, que escreveu uma *Poltronhada*, são piores (...).

A mesma diferença separa a tragédia da comédia. A primeira pretende imitar homens superiores aos de hoje, a segunda homens inferiores (...).

Por sua vez, Sófocles pode ser considerado como um imitador do mesmo tipo que Homero, já que ambos imitam homens respeitáveis, bem como um imitador do mesmo tipo que Aristófanes, pois que ambos imitam homens em acção, fazendo qualquer coisa...

Duas causas, e duas causas naturais, parecem estar na origem de toda a poesia. Primeiro, a imitação faz parte da natureza dos homens desde a sua infância. É precisamente nisto que reside a diferença entre o homem e os outros animais: ele é o maior dos imitadores, e a imitação é o meio pelo qual adquire os seus primeiros conhecimentos. Em segundo lugar, para todos os homens, a imitação é uma fonte de prazer.

É isto que demonstra o que acontece nas obras de arte: se os espectáculos em si são repugnantes, as suas imagens perfeitamente exactas dão, contudo, prazer à nossa vista; tal acontece com as formas dos animais mais repugnantes, ou dos cadáveres.

Existe uma outra razão: não é apenas para os filósofos que o aprender é um grande prazer, tal é igualmente verdadeiro para os outros homens, embora a sua participação no saber seja reduzida. Ora, eles gostam de ver as imagens porque, olhando-as, têm oportunidade de aprender e de raciocinar sobre cada um dos elementos,

¹ O termo grego, muitas vezes retomado hoje, é *mimese*. (N.F.)

² Aristóteles lamenta a ausência do nome *literatura*. (N.F.)

por exemplo, de identificar um indivíduo. Se acontece que o objecto não foi visto anteriormente, o prazer não nascerá da imitação mas da execução, da cor, ou de uma outra causa deste género.

2. A tragédia

A epopeia tem em comum com a tragédia o ser uma imitação de homens respeitáveis, feita por intermédio da versificação, mas difere na medida em que usa sempre o mesmo metro, e porque é uma narrativa. Diferem, além disso, na extensão: a tragédia esforça-se na maioria das vezes em caber dentro de uma única revolução do Sol, ou em não a ultrapassar muito, enquanto a epopeia não tem limite de tempo; isso é, pois, uma outra diferença. Todavia, na origem, a prática dos trágicos era a mesma que a dos poetas épicos.

(...)

A tragédia é a imitação de uma acção séria e completa; tem uma grandeza equilibrada; a sua linguagem é agradável e os elementos diferem entre si nas diversas partes; os acontecimentos são aí representados por personagens e não contados numa narrativa; enfim, ela suscita a piedade e o terror e, através deles, efectua uma verdadeira purgação¹ desses dois tipos de sentimentos. Chamo «linguagem agradável» àquela que tem ritmo, melodia e canto; a diferença entre estes elementos segundo as partes consiste em que tão depressa o verso é empregue a sós, quanto se lhe junta o canto.

Dado que a imitação é feita por homens em acção, uma parte da tragédia consistirá necessariamente na encenação, depois seguem-se o canto e o texto; é exactamente com estes elementos que é feita a imitação. Chamo texto ao conteúdo dos versos; quanto ao canto,

¹ N.F.: O termo grego, que deu origem a inúmeros comentários, é *katharsis*. Aparece numa outra obra de Aristóteles, *A Política*, numa passagem, no livro VIII, em que se evoca a

ele também tem, evidentemente, a sua eficácia completa. Por outro lado, se a tragédia imita uma acção e se ela é praticada por homens que agem, é necessário que estes homens sejam particularizados pelo seu carácter e pelo seu pensamento: tais são com efeito os factores aos quais nos referimos quando falamos das acções; o pensamento e o carácter são as duas causas das acções, e eles fazem tudo ter êxito, ou soçobrar. Enfim, a última imitação da acção é a fábula. Chamo fábula ao conjunto das acções. Chamo carácter, ou psicologia, àquilo que nos faz emitir um julgamento sobre as personagens. Chamo pensamento, ou papel, a tudo o que elas dizem para provar ou para exprimir uma opinião.

É portanto necessário que toda a tragédia comporte seis partes; e é apenas em função delas que a tragédia existe. São: a fábula, a psicologia, o texto, os papéis, a encenação e o canto. Duas dessas partes são os meios de imitar, uma outra é o modo de imitar e, por fim, as três outras são os objectos da imitação; nada mais poderia existir. Praticamente todos os autores usaram essas partes, porque encontra-se igualmente por todo o lado a encenação, a psicologia, a fábula, o texto, a música e as personagens.

reação dos auditores à música. O passo é assim traduzido por M. Somville no seu *Essai sur la Poétique d'Aristote* (Paris, Vrin, 1975), p.77: *Esta maneira de ser afectado, tão viva e profunda nalgumas pessoas, existe em nós, e não difere senão para mais ou para menos; tal acontece com a piedade, o terror e o entusiasmo. De facto, há indivíduos que são particularmente sensíveis a esta espécie de movimento: são aqueles que vemos tornarem-se calmos pelo efeito das melodias sagradas, assim que começam a ouvir os cantos apropriados para acalmar as paixões violentas; ficam como se tivessem encontrado aí remédio e katharsis. Os homens com disposição para a piedade, o terror e, em geral, para os afectos vivos, devem necessariamente experimentar o mesmo efeito; os outros também, segundo o grau em que cada um deles seja susceptível a estes diversos afectos; e todos devem experimentar uma espécie de alívio acompanhado por um sentimento de prazer. É assim que os cantos destinados a produzir este efeito proporcionam aos homens uma alegria inocente e pura.*

N.T.: A palavra portuguesa é *catarse*.

3. A fábula

A parte mais importante da tragédia é a reunião das acções; com efeito, a tragédia é uma imitação, não de homens, mas da acção, da vida, da felicidade e da infelicidade; ora a felicidade e a infelicidade residem na acção, o objectivo é agir, não é ser, e os homens são o que são por causa do seu carácter, mas são felizes ou não por causa das suas acções. Assim, as personagens não agem a fim de imitar uma determinada psicologia: é através das suas acções que adquirem um certo carácter. As acções e a fábula são, assim, o objectivo da tragédia; e o objectivo é sempre essencial.

(...)

Mais ainda, se as tiradas psicológicas forem colocadas umas a seguir às outras, por mais bem feitas que sejam pelo texto e pelo pensamento, não se realizará de modo algum o trabalho da tragédia; este será muito melhor conseguido numa obra em que estas qualidades sejam inferiores, mas onde se encontrem a fábula e a trama das acções. Além disso, os mais potentes motores da acção da tragédia sobre as almas são as partes da fábula, a saber, as peripécias e os reconhecimentos.

Um outro índice é que os principiantes em poesia alcançam a exactidão do texto e da psicologia, antes de saberem combinar as acções; é igualmente o caso de quase todos os poetas antigos.

A fábula é, então, o princípio e, de alguma maneira, a alma da tragédia. A psicologia ocupa apenas o segundo lugar... Imitação de uma acção, a tragédia é essencialmente, por esse motivo, imitação de homens que agem.

(...)

E encenação, decerto sedutora, não é de modo algum uma obra de arte e não pertence nunca à poética. De facto, a força da tragédia é independente da representação dos actores. Além disso, a arte do cenógrafo é mais importante para a disposição do espectáculo que a dos poetas.

(...)

A tragédia é, portanto, imitação de uma acção completa, inteira e tendo uma certa extensão; porque uma coisa pode ser inteira e não ter praticamente extensão.

Que quer dizer «inteiro»? É o que tem princípio, meio e fim. O que é o princípio? É aquilo que, por si mesmo, não se segue necessariamente a outra coisa, e a seguir ao qual outra coisa existe ou se desenvolve. Inversamente, o que é o fim? É aquilo que, pela sua natureza própria, se sucede a qualquer coisa, seja por necessidade, seja a maior parte das vezes, e a seguir ao qual não há mais nada. O que é o meio? Aquilo que sucede a qualquer coisa e que é seguido de qualquer coisa.

É então preciso que as fábulas bem compostas não comecem nem acabem por acaso, mas utilizem as ideias acima referidas.

Há mais ainda: um belo animal e no geral todo o objecto belo são compostos de partes; não deve existir entre essas partes apenas uma organização definida; é preciso também uma extensão que não seja arbitrária; a beleza consiste tanto na extensão quanto na organização; é por isso que um animal belo não poderia ser nem extremamente pequeno, porque um olhar limitado a um tempo instantâneo é confuso, nem extremamente grande, porque a visão de conjunto não pode nascer e o objecto não aparece ao olhar dos espectadores, nem como uno, nem como inteiro; tal seria um animal com o comprimento de vários quilómetros! Assim, os corpos e os animais devem ter uma certa grandeza adaptada ao nosso olhar; passa-se exactamente o mesmo com as fábulas, cuja dimensão deve ser adaptada às nossas faculdades.

(...)

Qual é o limite conforme à própria natureza da acção? A fábula deve sempre ter a maior extensão possível, compatível com a sua inteligibilidade; a sua beleza crescerá com a sua amplitude. Em regra geral, uma extensão em que os acontecimentos, sucedendo-se

segundo a verosimilhança ou a necessidade, fazem passar da felicidade à infelicidade ou inversamente, é um limite de grandeza suficiente. A unidade da fábula não nasce, como alguns o pensam, do facto de se referir a um indivíduo: as acções de um homem podem ser numerosas, e mesmo infinitas, sem constituir uma unidade... É por isso que, segundo me parece, todos os poetas que escreveram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outras obras semelhantes se enganaram: pensam que, dado que Hércules é um só, segue-se que a fábula também é só uma!

(...)

Nas outras artes imitativas, a imitação de um objecto uno é uma. Acontece exactamente o mesmo com a fábula, que é imitação de uma acção. Esta deve ser una e inteira; as suas partes devem ser reunidas de tal maneira que, se forem deslocadas ou suprimidas algumas, o conjunto seja transformado e transtornado; porque o que se pode juntar, ou não juntar, sem consequência visível, não é verdadeiramente uma parte do conjunto considerado.

4. Estruturas da fábula

Por entre as fábulas e as acções simples, as episódicas são as menos boas. Chamo fábula episódica àquela em que a sucessão dos episódios não é nem verosímil, nem necessária.

(...)

A imitação não se circunscreve apenas a uma acção completa. Ela deve também provocar o terror e a piedade. Ora estes sentimentos nascem sobretudo diante dos factos que se encadeiam contrariamente à nossa expectativa. O maravilhoso assim criado é superior aos automatismos do acaso. O cúmulo do maravilhoso saído do acaso produz-se quando este parece revelar uma intenção. Tal como a estátua de Mítis em Argos que matou o homem responsável pela morte do próprio Mítis: aquele olhava a estátua, e ela caiu-lhe em

cima. Não é verosímil que tais acontecimentos ocorram por acaso. O que é necessário é que as fábulas deste tipo sejam de uma beleza superior.

Por entre as fábulas, algumas são simples e outras complexas; as acções que elas imitam pertencem evidentemente às mesmas categorias. Chamo de simples a acção coerente e una tal como a defini, e onde o desenlace intervém sem peripécia nem reconhecimento. Chamo de complexa a acção cujo desenlace resulta de um reconhecimento ou de uma peripécia, ou destes dois procedimentos.

Estes devem nascer da própria constituição da fábula, de modo a resultar de factos anteriores segundo a necessidade ou a verosimilhança; há uma grande diferença entre a simples sucessão e a causalidade.

A peripécia é o inverter das acções em sentido contrário (... e isso...) segundo a verosimilhança ou a necessidade. Assim, em *Édipo [Rei]*, o mensageiro pensa que vai dar prazer a Édipo e libertá-lo do seu temor pela sua mãe fazendo-o saber quem ele é; é o contrário que acontece. Em *Linceu*, o herói é conduzido à morte e Dánao segue-o para o matar; mas o curso dos acontecimentos faz com que seja este último quem morre e o outro seja salvo.

O reconhecimento, como o seu nome o indica, é uma passagem da ignorância ao conhecimento, e por consequência para a afeição ou o ódio entre aqueles que se orientam em direcção à felicidade ou à infelicidade. O mais belo reconhecimento é o que nasce da peripécia; é o caso em *Édipo [Rei]*.

Há ainda outros reconhecimentos que podem produzir-se diante de objectos inanimados encontrados por acaso, ou diante do facto de que alguém fez, ou não fez, qualquer coisa.

Mas o reconhecimento que melhor convém à fábula e à acção é, como já disse, o que se acompanha de uma peripécia; ela suscitara piedade ou terror pelas acções de que a tragédia é imitação, e que provocarão, segundo os casos, infelicidade e felicidade.

Quando o reconhecimento se refere a pessoas, umas vezes só um reconhece o outro, quando a identidade do sujeito é clara, mas logo de seguida as duas personagens devem reconhecer-se uma à outra. Assim Ifigénia é reconhecida por Orestes graças ao envio da carta, mas para que Ifigénia reconheça Orestes é preciso outra coisa.

A peripécia e o reconhecimento são, portanto, duas partes da fábula. O patético é uma terceira. Expliquei as duas primeiras. O patético é uma acção de morte ou de sofrimento, como as agonias que aparecem em cena, as grandes dores, os ferimentos, etc.

5. O terror e a piedade

A tragédia mais bela não deve ter uma composição simples, mas complexa; ela é a imitação de acções assustadoras e lamentáveis, pois que aí reside o aspecto particular deste tipo de imitação. Daí resulta:

1) Que ela não deve, evidentemente, mostrar homens bons levados da felicidade à infelicidade: tal não seria assustador nem lamentável, apenas revoltante.

2) Que ela também não deve mostrar homens maus passando da infelicidade à felicidade: seria a solução menos trágica de todas; não tem nada do que é necessário: nem humanidade, nem piedade, nem terror.

3) Que ela não deve igualmente mostrar o homem absolutamente mau precipitado da felicidade na infelicidade: esta combinação satisfaria a humanidade, mas não a piedade nem o terror; se a piedade se associa ao homem que não merece a sua infelicidade, e o terror ao homem semelhante a nós, este acontecimento não seria nem digno de piedade nem aterrorizador.

Não resta mais do que o intermédio. Podemos defini-lo assim: um homem que não brilha nem pela sua virtude, nem pela justiça,

cai na desgraça, não por causa da sua maior ou menor maldade, mas por causa de um determinado erro; é também preciso que esteja em muita glória e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres pertencendo a famílias assim.

Portanto, é necessário que uma fábula seja simples em vez de dupla, como o dizem alguns, que a inversão tenha lugar, não da infelicidade para a felicidade, mas, ao contrário, da felicidade para a infelicidade, e que a sua causa seja, não a maldade, mas um erro grave atribuível a uma personagem como acima disse, ou bem melhor do que pior.

A evolução oferece um indício: no princípio, os poetas utilizavam uma fábula qualquer; agora, as tragédias mais belas centram-se sobre um pequeno número de famílias: Alcmeon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e outros que tais, a quem coube sofrerem, ou causarem, infelicidades terríveis.

(...)

O terror e a piedade podem nascer do espectáculo, ou então da própria organização dos factos, o que é preferível e mostra um melhor poeta. Com efeito, é preciso que a fábula seja composta de tal maneira que, mesmo sem ver, o auditor das acções trema e tenha piedade; é o que experimentaria aquele que ouvisse a fábula de Édipo. Mas obter este resultado com o espectáculo exige menos arte (literária) e exige meios teatrais.

Aqueles que pelo espectáculo provocam, não o terror, mas apenas o sentimento do monstruoso, não sabem nada de tragédia; esta não deve oferecer um prazer qualquer, mas apenas o que lhe é próprio. Dado que o poeta, através da imitação, deve proporcionar um prazer fundado no terror e na piedade, é evidente que é sobre as acções que deve trabalhar.

Tomemos então, de entre os acontecimentos que sobrevêm, aqueles que parecem poder ser aterrorizadores ou suscitar piedade.

Necessariamente, põem em confronto personagens amigas ou inimigas, ou nem uma coisa nem outra. Se um inimigo ataca um inimigo, em acto ou em pensamento, não dá lugar a piedade alguma, a não ser no patético. Acontece o mesmo entre indiferentes. Mas quando os acontecimentos patéticos surgem entre amigos, eis o que é preciso buscar; assim, um irmão mata o seu irmão, ou está à beira de o matar, ou faz qualquer coisa do género; igualmente de um filho para com seu pai, uma mãe para com o seu filho ou um filho para com a sua mãe.

Não se podem modificar as fábulas tradicionais: é preciso que Clitemnestra seja assassinada por Orestes, Erifila por Alcmeón. Mas o poeta deve inventar, e servir-se esteticamente dos dados da tradição. O que entendo por esteticamente, vou dizê-lo mais claramente.

A acção pode desenvolver-se, como nos antigos, entre personagens que se vêem e se conhecem; assim Eurípides mostrou Medeia a matar os seus filhos. Também é possível cometer um crime, mas cometê-lo ignorando o horror e não reconhecendo senão depois a relação afectiva; tal como o Édipo de Sófocles. Aqui isso produz-se fora de cena, mas também pode fazer parte da própria tragédia, como no caso do Alcmeón de Astídamas ou o Telégono em *Ulisses Ferido*.

Há ainda uma terceira possibilidade: estar à beira de, por ignorância, cometer um acto irreparável, e chegar ao reconhecimento antes de agir. Além destes casos, não podem existir outros: necessariamente, age-se ou não se age, e sabe-se ou não se sabe.

O caso pior é aquele em que a personagem sabe, prepara-se para agir, e não age. Este caso é revoltante; não é trágico porque não é patético. Por isso nenhum poeta o faz assim; pelo menos é raro, como Hémon diante de Creonte em *Antígona*. Em segundo lugar, age-se. É preferível que a personagem aja sem saber e não reconheça senão depois de ter agido; evita-se o revoltante, e o reconhecimento surpreende.

O caso melhor é o último: em *Cresfonte*, Mérope está à beira de matar o seu filho; ela não o mata, mas reconhece-o; em *Ifigénia*, há a mesma situação entre a irmã e o irmão; em *Helle*, o filho está quase a entregar a mãe quando a reconhece.

É por isso que, como já disse, as tragédias se centram sobre um pequeno número de famílias.. Procuraram apresentar nas suas fábulas situações deste tipo, mas encontraram-nas por acaso, e não por arte. Eram forçadas a restringir-se às famílias em que tinham ocorrido tais acontecimentos patéticos.

(Aristote, *Poétique*, trad. de Jacques Scherer. I: cap.1,2,3 e 4; 2: cap.5 e 6, 1450a; 3: cap. 6, 1450a-b, e cap.7 e 8; 4: cap.9, 1451b, e cap.10 e 11; 5: cap. 13 e 14.

Veja-se também Aristote, *Poétique*, trad. de J. Hardy, Paris, «Les Belles Lettres», 1932, e Aristote, *La Poétique*, trad. de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.)

Edição em português usada em apoio à tradução: Aristóteles, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (2ª.ed.). (N.T.)

3 – BHARATA: *TRATADO DO TEATRO* (Cerca da época de Jesus Cristo)

Esta obra é o mais antigo tratado que se conhece sobre o teatro da Índia e sobre o seu vínculo com a religião hindu. Só foi escrito, em sânscrito, numa data bastante recente, mas seguramente foi transmitido antes, durante longos séculos, através da tradição oral. As estimativas dos especialistas para fixar a sua origem variam consideravelmente: do século IV a.C. ao século VII da nossa era.

Idêntica incerteza envolve o seu autor, Bharata. Seria inútil procurar por detrás desse nome, que sugere relações simbólicas com algumas divindades, uma individualidade sobre a qual pudéssemos ter um conhecimento histórico. Bharata não é mais que o sábio mítico a quem os deuses ordenaram que criasse o teatro.

O título do tratado em sânscrito é Natya-Shastra. Natya significa dança, e por consequência representação, mímica acompanhada de música e de palavras cantadas; a palavra reenvia, assim, para essa forma sincrética de espectáculo que era, sem dúvida, o teatro indiano desde a época mais antiga. Shastra significa tratado, conjunto de doutrinas, regras ou narrativas míticas.

Em cerca de uma trintena de capítulos, a obra dá indicações técnicas, por vezes extremamente precisas, sobre a organização teatral, a dramaturgia e a representação. Nós só reproduzimos o primeiro capítulo que propõe, sob forma de uma narrativa fabulosa, a versão poética e religiosa da origem do teatro.

A criação do teatro

Inclinando-me diante de Brama e Xiva, descreverei as regras do teatro tal qual foram promulgadas por Brama.

No tempo antigo, os sábios de grande alma que tinham dominado os seus sentidos aproximaram-se do piedoso Bharata, mestre da arte dramática, durante um intervalo nos seus trabalhos. Ele tinha acabado de terminar a recitação das suas orações, e estava rodeado dos seus filhos. Os sábios de grande alma que tinham dominado os seus sentidos disseram-lhe respeitosamente: Oh Bramane, como nasceu o tratado do teatro, semelhante aos livros sagrados, que tu compuseste? A quem se dirige ele, quais são as suas partes, o tamanho, e como deve ser aplicado? Rogamos-te que nos digas tudo isto detalhadamente.

Ouvindo estas palavras dos sábios, Bharata respondeu-lhes assim sobre a questão do tratado do teatro:

Purificai-vos, ficai atentos e escutai as origens do tratado do teatro composto por Brama. Oh brâmanes, no tempo antigo, no tempo em que a idade de ouro foi substituída pela idade de prata, em que os homens se deram aos prazeres dos sentidos, submetendo-se

assim ao jugo do desejo, quando eles conheceram o ciúme, a cólera, quando a sua felicidade se misturou de tristeza, nesse tempo os deuses, com o grande Indra à sua cabeça, aproximaram-se de Brama e falaram-lhe assim:

Nós queremos um objecto de representação, que deve ser tanto audível quanto visível. Como os quatro livros sagrados não podem ser ouvidos por aqueles que nasceram intocáveis, rogamos-te que cries um outro livro sagrado que pertença igualmente a todas as castas.

Assim seja, respondeu ele, e tendo despedido os deuses, medita e chama à sua memória os quatro livros sagrados.

Depois pensa: vou fazer um quinto livro sagrado sobre o teatro, servindo-me dos livros históricos. Ele mostrará o caminho em direcção à virtude, à riqueza, à glória, conterà bons conselhos morais, guiará os homens do futuro em todas as suas acções, será enriquecido pelo ensinamento de todos os tratados, e passará em revista todas as artes e todos os ofícios.

Com a sua recordação dos quatro livros sagrados, Brama fez então o seu tratado sobre o teatro. Deles retira o texto, a música, a encenação e os sentimentos.

Depois de o santo e onisciente Brama ter assim criado o seu tratado do teatro, ele disse a Indra: Os livros históricos foram compostos por mim. Tu vais transformá-los em peças de teatro, e fazê-las representar pelos deuses. Transmite este tratado do teatro àqueles de entre os deuses que são destros, instruídos, hábeis no falar e estão habituados a trabalhar duramente.

A estas palavras de Brama, Indra inclina-se diante dele, junta as mãos e responde: Oh melhor e mais santo, os deuses não são capazes nem de receber e defender o teu tratado do teatro, nem de o compreender e utilizar. Eles são completamente ineptos para o teatro. Mas os sábios que conhecem os mistérios dos livros sagrados, e

que cumpriram os seus votos, são capazes de defender este tratado do teatro e de o pôr em prática.

A estas palavras de Indra, Brama disse-me: Homem sem pecado, és tu, com os teus cem filhos, quem deverá servir-se deste tratado do teatro.

Para obedecer a esta ordem, estudei o tratado do teatro de Brama, e pedi aos meus filhos que também o estudassem e que o pusessem em prática. Para benefício dos homens, distribuí pelos meus filhos os papéis que mais lhes convinham.

Oh brâmanes, preparei-me assim para dar uma representação na qual entravam diferentes estilos dramáticos, o poético, o grandioso e o patético.

A seguir, fui de novo ter com Brama e, depois de me ter inclinado, informei-o sobre o meu trabalho. Brama disse-me para também fazer entrar na minha representação o estilo gracioso, e pede-me para lhe dizer quais eram os objectos que permitiriam a introdução desse estilo.

Respondi ao mestre: Dá-me os objectos necessários para pôr esse estilo gracioso em prática. No tempo da dança de Xiva, compreendi que o seu estilo gracioso é apropriado ao sentimento erótico. Exige belos vestidos, doces figuras de dança, sentimentos, estados emotivos, e a sua alma é a acção. Este estilo não pode ser convenientemente posto em prática por homens, senão com a ajuda de mulheres. Então Brama criou a partir do seu espírito as ninhas hábeis para embelezar o teatro, e confiou-mas para a representação.

Seguindo a sugestão de Brama, um músico e seus discípulos foram chamados para tocar instrumentos de música, e músicos celestes contratados para cantar canções. Assim, depois de ter abraçado a arte dramática proveniente dos livros sagrados, com os meus filhos e os meus músicos aproximei-me de Brama e disse-lhe, juntando as mãos, que a arte dramática estava agora pronta, e perguntei-lhe o que ordenava.

A estas palavras, Brama disse: Um tempo muito favorável para a representação de uma peça chegou: o Festival de Indra acabou de começar; serve-te do tratado sobre o teatro para essa ocasião. Fui portanto até esse Festival em honra da vitória de Indra no combate em que foram mortos os inimigos dos deuses. Nesse Festival, em que os deuses cheios de alegria estavam reunidos em grande número, pronunciei primeiro a santa bênção relativa às palavras de todas as partes do discurso, depois imaginei uma imitação da cena em que os deuses tinham vencido os seus inimigos. A representação figurava alterações, tumultos, membros cortados e corpos traspassados.

Brama e os outros grandes deuses ficaram satisfeitos com a representação, e deram-nos toda a espécie de prendas em testemunho da alegria que enchia o seu espírito. (...) Os outros deuses presentes nessa assembleia, diferentes pelo nascimento e pelo mérito, deram aos meus filhos discursos adaptados aos seus diferentes papéis, quer se tratasse de estados emotivos, de sentimentos, de forma física, de movimentos harmoniosos e robustez dos membros, ou de ornamentos magníficos.

Mas quando começou a representação que mostrava a derrota e a morte dos inimigos dos deuses, esses inimigos, que, apesar de não terem sido convidados, tinham vindo ao teatro, incitados por espíritos malévolos, disseram: Nós não querer ver essa coisa dramática, não querer representação continuar. E os maus espíritos, servindo-se do seu poder mágico, paralisaram a palavra, o movimento, a memória dos actores.

Vendo este insulto, Indra pôs-se a meditar para descobrir a causa da paragem da representação. Apercebeu-se de que, cercados de maus espíritos por todos os lados, o director e os seus associados, os actores, tinham sido tornados insensíveis e inertes.

Então, com os olhos brilhantes de cólera, (...) ele bateu nos maus espíritos que se encontravam no teatro. Quando eles partiram,

os deuses, alegres, disseram: Oh Bharata, tu tens aí uma arma divina pela qual todos aqueles que queiram destruir uma peça são vencidos.

Mas em seguida, quando a peça ficou pronta e o Festival de Indra voltou de novo, os maus espíritos, ciumentos, recomeçaram a aterrorizar os actores.

(...) Aproximei-me de Brama e disse-lhe: Oh mais santo e melhor dos deuses, os maus espíritos estão decididos a impedir esta representação dramática; ensina-me também os meios de a proteger.

Então Brama disse ao seu arquitecto para construir cuidadosamente um teatro do melhor tipo. Brama visita-o e diz aos outros deuses: Vós deveis cooperar na protecção das diversas partes deste teatro, e dos objectos necessários à representação dramática. O deus da lua protegerá o edifício principal, os guardiões dos mundos os edifícios adjacentes. (...) O grande Indra, ele mesmo, estabelecer-se-á do lado da cena. (...) Na secção do alto foi colocado Brama, na segunda Xiva, na terceira Vixnu, na quarta Kartikeia e na quinta outros deuses poderosos. (...) O próprio Brama ocupa o meio da cena. É por esta razão que esse local é ornado com flores no início das representações. (...)

Durante este tempo, os deuses em corpo disseram a Brama: Tu devias acalmar os maus espíritos por meio da conciliação. Primeiro é preciso aplicar esse método, depois dar prendas, depois, se não servirem de nada, criar a dissensão entre os inimigos, e por fim, se preciso, recorrer a expedientes punitivos.

Ouvindo estas palavras dos deuses, Brama chama os maus espíritos e diz-lhes: Porque quereis impedir a representação teatral? (...) Eles responderam: O conhecimento da arte dramática que tu introduziste pela primeira vez segundo o desejo dos deuses colocou-nos sob uma luz desfavorável, e fizeste-o no interesse dos deuses. Não o deverias ter feito, tu que és o pai do mundo inteiro, tanto de nós quanto dos deuses.

Brama respondeu: Cessai a vossa cólera, abandonai a vossa tristeza. Preparei este tratado do teatro que determinará o bom e o mau destino dos deuses, e o vosso, e que terá em conta os actos e as ideias dos deuses, e vossas.

Neste teatro, não há representação exclusiva dos deuses, ou vossa. O teatro é a representação do mundo inteiro. Fala-se aí de dever, de jogos, de dinheiro, da paz, do riso, de combate, de amor e de morte. Ele ensina o dever àqueles que o ignoram, o amor àqueles que a ele aspiram. Ele pune os maus, aumenta o domínio dos que são disciplinados, dá coragem aos cobardes, energia aos heróis, inteligência aos fracos de espírito, e sabedoria aos sábios. (...) O teatro que eu inventei é uma imitação das acções e das condutas dos homens. É rico em emoções variadas, e descreve diferentes situações. As acções dos homens que ele relata são boas, más ou indiferentes. Ele dá coragem, divertimento, felicidade e conselhos a todos. (...)

Não há máxima de sabedoria, ciência, arte, ofício, procedimento, acção, que não se encontre no teatro.

É por isso que imaginei um teatro em que se reúnem todas as províncias do saber, as artes e as acções mais variadas. Assim, oh maus espíritos, vós não deveis ter cólera alguma contra os deuses, porque a imitação do mundo é uma regra do teatro.

(*Bharata-Natya-Shastra*, cap. I, trad. de Jacques Scherer, da trad. inglesa de Manomohan Ghosh, *The Nāṭyaśāstra, A treatise of ancient Indian Dramaturgy and histrionics, ascribed to Bharata Muni*, Calcutá, 1967 (2ª). Veja-se também René Daumal, *Bharata*, Paris, Gallimard, 1970.)

4 – HORÁCIO: ARTE POÉTICA (entre 23 e 13 a.C.)

Horácio (65-8 a.C.) é o único autor latino de quem conservámos uma obra completa sobre a arte literária (sobretudo dramática):

A Carta aos Pisões, dita Arte Poética, que é o último poema da colectânea das Epístolas. A abundância de fórmulas convincentes e a permanência da cultura latina através dos séculos contribuíram para a grande reputação deste texto.

Horácio preconiza uma acção simples e homogénea, e multiplica as regras de estrutura e de forma. Um dos seus critérios principais é a conveniência, quer dizer, a adequação perfeita entre a imitação e o seu modelo de uma natureza conhecida e imutável.

Temática das idades¹

Para vós, escutai o que reclamo e que comigo reclama o público, se desejais que os aclamadores esperem pelo levantar do pano colados aos seus assentos, até que o músico diga: «Vós, aplaudi».

É-vos necessário notar os costumes de cada idade e dar aos caracteres, mudando com os anos, os traços que lhes convêm. A criança que já sabe repetir as palavras e imprime no solo um pé seguro, procura os seus iguais para com eles brincar; a sua cólera rompe e acalma-se sem motivo; muda de uma hora para a outra. O jovem ainda imberbe, enfim livre do seu preceptor, diverte-se com os cavalos, os cães, e os relvados do Campo de Marte ensolarado; é como a cera para receber a impressão do vício, rebelde a quem o repreende, tem pouca pressa em providenciar o útil, pródigo com o dinheiro, altivo, cheio de desejo e pronto a abandonar o que amou. Os gostos transformam-se: a idade e o espírito do homem feito buscam a influência, as relações, são escravos das honras e guardam-se

¹ Pode-se comparar este texto à *Arte Poética* de Boileau no volume da colecção 10/18 (n.º 324-5) que as reúne, e integra na tradução de Horácio por Yves Hucher os versos de Boileau que o demarcam. (N.E.)

No que respeita à relação com a *Arte Poética* de Boileau, existe uma tradução portuguesa da mesma, em verso, feita pelo conde da Ericeira, que adiante se referirá – cap. 21. (N.T.)

de fazer o que em breve será preciso remediar. Mil incomodidades assaltam o velho, seja que amealha, priva-se miseravelmente dos bens adquiridos e receia usá-los, seja que se mostra, na execução de todas as coisas, tímido e frio, contemporizador, amigo das longas esperanças, sem actividade, ávido de futuro, teimoso, rabujento, pagnirista do tempo passado, de quando era criança, censor pronto a repreender os mais novos. Os anos, em vindo, trazem mil vantagens, e levam mil ao retirar-se. Não ireis pois dar a um jovem o papel de um velho, e a uma criança o de um homem feito: cada um deverá sempre aferrar-se aos traços que acompanham a sua idade e lhe são inerentes.

(Horácio, *Epître aux Pisons*, vv. 153-178, apud. *Épîtres*, trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1941, pp. 210-212.)

Edições usadas em apoio à tradução portuguesa: Joaquim José da Costa e Sá, *Arte Poética ou Epístola de Q. Horácio Flacco aos Pisões, vertida e ornada no idioma vulgar com ilustrações e Notas para Uso e Instrução da Mocidade Portuguesa*, na Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1794; e Horácio, *Arte Poética*, introd., trad. e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Inquérito, 1984 (1ª), pp. 80-81. (N.T.)

5 – TERTULIANO: SOBRE OS ESPECTÁCULOS (séc.II, d.C.)

Tertuliano, cartaginês como Santo Agostinho, viveu entre cerca de 155 e 225 d.C. Um dos fundadores da teologia cristã, via em torno de si as práticas pagãs ainda vivazes e estabeleceu, energeticamente, os princípios de uma oposição radical entre o cristão e o mundo. O vigor quase lírico da sua crítica e a multiplicidade dos pontos de vista abarcados fizeram com que o seu tratado De Spectaculis apresentasse logo imediatamente quase todos os argumentos que foram sendo sucessivamente usados pelos teólogos cristãos (e em particular, em França, os Jansenistas e Bossuet) para condenar a actividade teatral.

1. Origem diabólica do teatro

Passemos ao teatro, cuja origem e os títulos são os mesmos que os do circo, como já o demonstrámos quando falámos dos jogos em geral. Assim, o aparelho do teatro não difere quase nada do do circo. Vai-se a um e a outro destes dois espectáculos depois de sair do templo; onde foi prodigalizado incenso em abundância, e regado o altar com o sangue de várias vítimas. Anda-se por entre o barulho dos pífaros e das trombetas; enquanto duas infames personagens, os directores dos cortejos fúnebres e dos sacrifícios, quero dizer o *designador* e o *arúspice*, conduzem todo o cortejo. Mas vejamos o que o teatro tem de particular, e o que o distingue do circo: vejamos primeiro como o local é infame.

O teatro é propriamente o templo de Vénus. É assim que, com o pretexto de honrar a deusa, esse local execrável foi canonizado no mundo. Antigamente, se se elevava um qualquer novo teatro, que não fosse consagrado por uma dedicação solene, os censores faziam com que fosse derrubado para evitar a corrupção dos costumes, que previam dever suceder-se infalivelmente às acções lascivas que aí se representavam. Reparai já aqui como os pagãos se condenam a si mesmos com os seus próprios embargos, e como decidem a nosso favor pela sua preocupação em conservar a civilidade.

O teatro não é apenas consagrado à deusa do amor, mas também ao deus do vinho. Porque estas duas testemunhas da libertinagem e da embriaguez estão tão estreitamente unidas que parecem ter conspirado juntas contra a virtude: deste modo, o palácio de Vénus é também o paço de Baco. Com efeito, havia antigamente alguns jogos do teatro que eram propriamente chamados de *liberiais*²: não apenas porque eram consagrados a Baco, como o são os dionisíacos

dos gregos; mas ainda porque Baco era o seu instituidor. Além disso, estas duas divindades execráveis não presidem menos às acções do teatro que ao próprio teatro; seja que se tenha em consideração a infâmia dos gestos, ou outros movimentos dissolutos dos corpos. É o que se nota particularmente nos actores da comédia. Neste ofício miserável, eles vangloriam-se em imolar de qualquer maneira a sua languidez a Vénus e a Baco; uns deles por libertinagens horríveis, os outros com representações lascivas e brutais. No que respeita aos versos, a música, as flautas, as violas, tudo é mostra de Apolos, das Musas, das Minervas, dos Mercúrios. Discípulo de Jesus Cristo, detestareis os objectos cujos autores vos devem parecer tão detestáveis. Acrescentemos uma palavra no que respeita às acções teatrais, e à qualidade dos seus instituidores, cujo nome apenas deve por vós ser tido em abominação. Sabemos que o nome destes homens mortos não são nada, não mais do que os seus simulacros. Mas não ignoramos que aqueles que tiveram por tarefa contrafazer a divindade sob nomes de empréstimo, e sob novos simulacros, não são mais do que espíritos malignos, quer dizer, demónios. Daqui aparece manifestamente que as acções teatrais de que falamos são consagradas à honra daqueles que, por assim dizer, se cobriram com o nome dos seus inventores: e por consequência que estes exercícios são idólatras: dado que os seus autores se fazem passar por Deuses. Estou enganado; deveria ter dito primeiro que estes exercícios têm uma origem bem mais antiga. São os demónios que, prevendo desde o início que o prazer dos espectáculos seria um dos meios mais eficazes para introduzir a idolatria, inspiraram eles próprios aos homens a arte das representações teatrais. Com efeito, o que deveria agir para sua glória, não poderia senão vir da sua inspiração: e para ensinar esta funesta ciência ao mundo, não deviam utilizar outros homens, senão aqueles em cuja apoteose viessem a encontrar uma honra e uma vantagem particulares.

² De Liber, deus dos vinhateiros. (N.F.)

2. *Seduzir para o pecado*

Então, se temos escrúpulos em sujar a nossa boca com essas viandas profanas, não deveríamos, com mais forte razão, afastar de todos os espectáculos consagrados aos deuses, ou aos mortos, os outros órgãos dos nossos sentidos que, sem dúvida, nos devem ser mais preciosos – quero dizer, os olhos e os ouvidos? Porque o que entra por esses dois órgãos não se dissolve no estômago, mas digere-se na própria alma. Ora, está fora de dúvida que a pureza da nossa alma é muito mais agradável a Deus que a limpeza do nosso corpo.

Embora até aqui tenha mostrado que a idolatria reina em todas as espécies de jogos (o que deveria ser suficiente para nos fazer odiá-los), tentemos, no entanto, apoiar com novos argumentos o tema em questão; quanto mais não seja para responder a alguns que se aproveitam do que não parece ser uma lei positiva que nos proíba de assistir aos espectáculos: como se esses espectáculos não fossem proibidos a partir do momento em que nos são interditos todos os apetites do século. Com efeito, da mesma maneira que há uma cobiça das riquezas, das honras, da boa mesa, das voluptuosidades carnis, também há uma cobiça dos prazeres. Ora, por entre as outras espécies de prazer, podemos contar os espectáculos. Os apetites de que acabámos de falar, tomados no seu conjunto, encerram em si os prazeres; da mesma maneira, os prazeres entendidos num sentido geral, estendem-se aos espectáculos. Demais a mais, dissemos já, quando falámos dos locais em que se exibem esses espectáculos, que esses locais não nos contaminam por si, mas pelas coisas que aí se passam: porque sendo essas acções infames pela sua natureza, fazem jorrar a sua infâmia sobre os espectadores. Julgai então ainda, meus Irmãos, se será permitido tomar parte num divertimento em que as marcas da idolatria estão em todo o lado.

Mas como alguns espíritos só se renderiam com pena a estas verdades, tentemos convencê-los com outros argumentos. Deus

ordena-nos que reverenciemos e conservemos o Santo Espírito em nós, pela nossa tranquilidade, nossa doçura, nossa moderação, nossa paciência; porque pela sua natureza é um espírito terno e doce: pelo contrário, Ele proíbe-nos de o inquietarmos com os nossos furores, com as nossas excitações, com as nossas cóleras, com as nossas tristezas. Ora, como pôr tudo isto de acordo com os espectáculos que comovem, que agitam tão furiosamente o espírito? Porque por todo o lado onde há prazer, há paixão, sem a qual o prazer seria insípido: por todo o lado em que há paixão, há emulação, sem a qual a paixão seria desagradável. Ora a emulação leva ao furor, à excitação, à cólera, à tristeza, e cem outras paixões semelhantes, que são incompatíveis com os deveres da nossa religião. Quero mesmo que uma pessoa assista aos espectáculos com a gravidade e a modéstia que habitualmente inspiram uma dignidade honrosa ou uma idade avançada, ou uma boa natureza; é no entanto muito difícil que a alma não sinta então uma qualquer agitação, uma qualquer paixão secreta. Não se assiste a esses divertimentos sem qualquer afecto, e não se experimenta esse afecto sem se sentir os seus efeitos, que de novo excitam a paixão. Por outro lado, se não há qualquer afecto, não há prazer, e então tornamo-nos culpados de uma triste inutilidade por estarmos ali, onde nada há a aproveitar¹. Ora, uma acção vã e inútil não convém em nada, parece-me, aos Cristãos. Mais ainda, um homem condena-se a si próprio ao colocar-se por entre aqueles aos quais não quer ser semelhante, e de quem, por consequência, se declara inimigo. Para nós, não é suficiente que não façamos o mal, é preciso ainda que não tenhamos nenhum comércio com os que o fazem.

¹ Fazemos referência à tradução de Pierre de Labriolle: *Tertullien, De Spectaculis*, Paris, C.D.U., 1933: «Ninguém acede ao prazer sem uma emoção, ninguém experimenta uma emoção sem se arriscar ele próprio às quedas. É este mesmo perigo que espicaça a emoção. Se a emoção se desvanece, o prazer desaparece.» (p. 20). (N.F.)

3. Macaquear o Criador

Dado que a justiça humana condena então esses desventurados¹, apesar do prazer que proporcionam aos seus juízes; uma vez que ela os exclui de toda a dignidade, e muitas vezes os confina a locais horríveis e desertos: quão mais rigorosa não será contra eles a justiça divina? Pensais que Deus possa aprovar esse cocheiro do circo, que perturba tantas almas, que excita tantos movimentos furiosos, que atormenta tantos espectadores? Acreditais que é muito agradável ao céu que, quando coroado de flores como um sacerdote dos pagãos, ou coberto de uma vestimenta tão colorida como a de um mestre da impudicícia, ele apareça louvado sobre um carro? Não se diria que o Diabo quer ter os seus Elias arrebatados para o céu como Deus o teve? Acreditais igualmente que Deus pode acariciar o actor, que tão cuidadosamente rapa a barba desfigurando, por essa infidelidade, a face que lhe foi dada? Ainda, e não contente por tornar assim a sua face semelhante à de Saturno, de Baco e de Ísis, ele recebe na sua face tantas bofetadas que parece querer insultar o preceito dado por Nosso Senhor. Como? É que o Diabo o instruiu para apresentar a face esquerda, quando lhe batem na outra. Da mesma maneira, porque ninguém pode acrescentar um côvado à sua altura, este rival de Deus ensina aos actores da tragédia a elevarem-se sobre os seus coturnos: quererá ele desmentir Jesus Cristo? Pensais ainda que o uso das máscaras seja aprovado por Deus? Pergunto-vos. Se ele proíbe toda a espécie de simulacros, quanto mais não proibirá que se desfigure a sua imagem? Não, não: o autor da verdade não poderia aprovar nada de falso. Ele considera como uma espécie de adultério tudo o que é reformado na sua obra. Se Ele condena todas as espécies de hipocrisia, perdoaria a um actor, que

¹ Toda a espécie de actores. (N.F.)

imita a sua voz, a sua idade, o seu sexo? que finge estar apaixonado, ou estar encolerizado? que chora lágrimas falsas, e emite falsos suspiros? Enfim, se esse divino mestre se explica assim na lei: maldito seja aquele que se veste como uma mulher, que julgamento pensais vós que Ele emitiria sobre um mimo que não apenas retoma os vestidos, mas ainda a voz, os gestos e a languidez das mulheres?

(*Traité de Tertullien sur l'Ornement des Femmes, les Spectacles, le Batême et la Patience*, trad. de M. Caubère, SJ., Paris, Rolin fils, 1733. 1: pp. 181-187; 2: pp. 196-200; 3: pp. 221-224.)

6 – SANTO AGOSTINHO – *CONFISSÕES* (séc. IV)

Santo Agostinho (354-430 d.C.), arcebispo de Hipona e um dos principais Padres da Igreja, escreveu as suas Confissões com um objectivo duplo, humilhar-se e edificar-se.

No terceiro livro, que conta a sua juventude em Cartago, descreve a sua paixão por uma mulher, depois a sua paixão pelo teatro; o seu esforço de introspecção leva-o a uma análise psicológica do prazer experimentado pelos espectadores da tragédia.

O prazer do trágico

Tinha também, ao mesmo tempo, uma paixão violenta pelos espectáculos do Teatro, que estavam cheios das imagens das minhas misérias, e das chamas amorosas que alimentavam o fogo que me devorava. Mas qual é o motivo que faz com que os homens aí acorram com tanto ardor, e que queiram experimentar a tristeza olhando coisas funestas e trágicas que, apesar de tudo, não quereriam sofrer? Porque os espectadores querem sentir a dor, e essa dor é o seu prazer.

Qual o motivo senão uma loucura miserável, pois somos tanto mais comovidos por essas aventuras poéticas quanto menos curados daquelas paixões, apesar de apelidarem de miséria o mal que sofrem na sua pessoa, e misericórdia a compaixão que têm das infelicidades dos outros. Mas que compaixão se pode ter para com as coisas fingidas e representadas num Teatro, uma vez que aí não se excita o auditor para socorrer os fracos e os oprimidos, mas é este convidado apenas a afligir-se com o seu infortúnio? Que ele fica tanto mais satisfeito com os actores quanto mais eles o comoveram com pena e aflição; e que, se estes sujeitos trágicos, com as suas infelicidades verdadeiras ou supostas, são representados com tão pouca graça e indústria que não o afligem, sai desgostado e irritado com os actores. Que se, pelo contrário, for tocado com a dor, fica atento e chora, experimentando, ao mesmo tempo, o prazer e as lágrimas. Mas dado que todos os homens naturalmente desejam alegrar-se, como podem gostar dessas lágrimas e dessas dores? Não será que, ainda que o homem não sinta prazer pela miséria, no entanto ele sinta prazer a ser tocado pela misericórdia? e que, dado que não pode experimentar esse movimento da alma sem experimentar a dor, aconteça que, por uma consequência necessária, ele acarinde e goste dessas dores?

Então, essas lágrimas procedem da fonte do amor natural que temos uns pelos outros. Mas para onde vão as águas dessa fonte, para onde correm? Elas vão fundir-se numa torrente de pezo em ebulição de onde saem os ardores violentos dessas negras e sujas voluptuosidades: E é nessas acções viciosas que esse amor se converte, e se muda pelo seu próprio movimento, à medida que se afasta e se distancia da pureza celeste do verdadeiro amor. (...) Guarda-te, minha alma, da impureza de uma compaixão louca. Porque existe outra, sábia e razoável, da qual não deixo agora de estar tocado. Mas então tomava parte na alegria desses amantes do Teatro, quando pelos seus artifícios concretizavam os seus desejos

impudicos, embora tudo fosse fingido nessas representações e nesses espectáculos. E quando esses amantes eram obrigados a separar-se, eu afligia-me com eles como se estivesse tomado de compaixão; e apesar de tudo, não tinha menos prazer num que no outro.

(...) E eu, pelo contrário, sentia-me então tão miserável que gostava de ser tomado por qualquer dor, e buscava os seus sujeitos, não havendo nenhuma das acções dos actores que me agradasse tanto, e que me encantasse ainda mais, do que quando me arrancavam lágrimas dos olhos, pela representação de quaisquer infelicidades alheias e fabulosas que representavam no Teatro. E não é de surpreender, pois, sendo então uma ovelha infeliz que me tinha tremalhado abandonando o vosso rebanho, porque não podia suportar o vosso comportamento, me encontrava como se coberto de sarna?

Eis donde procedia este amor que tinha pelas dores, o qual, no entanto, não era tal que eu desejasse que fossem mais profundas no meu coração e na minha alma. Porque se eu não tivesse gostado de sofrer as coisas que me agradava ver: mas estava descansado que a narrativa e a representação que se faziam diante de mim me arranhavam um pouco a pele, por assim dizer, embora em seguida, como acontece aos que se coçam com as unhas, essa satisfação passageira me causasse um inchaço cheio de inflamação de onde saía sangue corrompido e lama. Tal era então a minha vida, mas pode-se chamar-lhe vida? Meu Deus!

(Utilizamos a tradução de Arnauld d'Andilly, um dos mestres pensadores de Port-Royal: *Les Confessions de Saint Augustin*, trad. de Arnauld d'Andilly, Paris, Veuve Camusat e Pierre Le Petit, 1649 (2ª.) Livro III, cap. 2, pp. 73-76. Veja-se também Saint Augustin, *Confessions*, trad. de L. de Mondadon, Paris, Éditions Pierre Horay, 1947.)

Edição portuguesa usada em apoio à tradução: Santo Agostinho, *Confissões*, trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1982 (11ª.), pp. 68-70.) (N.T.)

7 – ZEAMI: O ESPELHO DA FLOR e outras obras (séc. XIV)

Zeami (1363-1444) é a personalidade mais marcante da história do Nô japonês. No seguimento do seu pai, Kanami, foi o verdadeiro criador do género, para o qual soube conseguir a protecção do novo regime aristocrático do Japão, o do Xógun, e que ele tornou ilustre como actor, autor (escreveu cerca de duzentos Nô, dos quais a metade se representa ainda hoje) e como teórico. Durante longo tempo secretas, e transmitidas, segundo o uso, por via oral, apenas aos seus herdeiros, as suas ideias só foram reveladas muito mais tarde. O seu Espelho da Flor só é publicado em 1665, e uma vintena de outros pequenos tratados só foram descobertos no século vinte. Os seus princípios estéticos, por vezes inspirados pelo budismo Zen e expressos sob a forma de alusões poéticas, estão longe de ser adequados apenas aos problemas do principal actor do Nô: e na realidade, envolvem uma reflexão aprofundada sobre o conjunto do fenómeno teatral.

1. A «flor» do teatro

Olhando as plantas em flor, perguntamo-nos: porque se simboliza por uma flor todas as coisas do mundo? É pela sua existência efémera que se gosta delas, elas só florescem durante uma estação, são raras.

De igual modo, o Nô fala ao coração e suscita o interesse. A flor, o interesse e a raridade, eis a maravilha do Nô.

Florir e murchar são inevitáveis; é o que torna as flores maravilhosas. O encanto do Nô, a sua flor, encontra-se na virtude da mudança. O Nô nunca é estático, transforma-se sem cessar, como a flor, e é esta mudança que o torna tão raro.

No entanto, é necessário respeitar as suas regras e evitar a extravagância, mesmo na demanda da raridade e da novidade. Após todos os exercícios, no momento de apresentar um Nô, é preciso escolher de acordo com a situação. De entre todas as flores, só é verdadeiramente rara aquela que eclode no seu quadro temporal. Do mesmo modo, se aprendestes bem as numerosas técnicas das artes, escolhereis adaptando-vos à época e ao público; será como uma flor na sua estação.

As flores de hoje são semelhantes às do ano passado. Assim, o Nô, mesmo tendo já sido visto antes, ou inscrevendo-se num repertório importante, retornará, após a passagem do tempo, igualmente raro.

2. A teoria dos sete décimos

Quando movemos o nosso espírito até aos dez décimos, é preciso movermos o nosso corpo aos sete décimos. Há, portanto, mais sentimento interior que movimento corporal. Depois de ter praticado intensamente os exercícios, de maneira fiel ao mestre, é preciso ter um pouco de contensão nos gestos, por exemplo, no modo de estender as mãos, ou de movimentar os pés; o jogo exterior não deve ultrapassar o jogo interior. Não se aplica apenas aos gestos da dança. Se o actor controla os seus movimentos corporais mais do que os dos seus sentimentos, a sua interpretação será interessante, porque a sua emoção dará encanto à sua expressão, fundada numa base sólida de movimentos corporais contidos.

Quando os movimentos do corpo são fortes, andai docemente. Quando caminhais com força, que os movimentos do vosso corpo sejam doces. Tal resulta das explicações precedentes sobre a maior força dos movimentos interiores. Se a interpretação parece brutal aos espectadores, é porque o corpo e os pés se movimentam paralelamente. Se, agitando o corpo, se atenuar o jogo de pés, pareceréis

impetuosos mas não brutais. Se, ao bater os pés com força, moderais os movimentos do vosso corpo, a vossa interpretação, mesmo que os vossos pés façam barulho, também não será brutal. A vista e o ouvido funcionam de modo diferente, e estes dois sentidos compensam-se. (...)

Primeiro fazer ouvir, depois fazer ver. A mímica assenta num sentido. Ora o jogo corporal muitas vezes termina ao mesmo tempo que a palavra, e por vezes mesmo antes. Pelo contrário, a mímica deve ser posterior à palavra. É preciso satisfazer primeiro os ouvidos dos espectadores, e depois os seus olhos. No momento exacto em que os espectadores, depois de terem ouvido, começam a ver, a interpretação será impecável. Por exemplo, para a acção de «chorar», se o actor faz ouvir a palavra «chorar» um pouco antes de cobrir a sua cara com a manga, a interpretação termina-se com um gesto. Se o actor faz o gesto de enxugar as lágrimas com a manga, antes de pronunciar a palavra «chorar», a interpretação termina-se com uma explicação oral, e a impressão é que os jogos de fisionomia não foram ainda completados pelas palavras explicativas. Por este motivo, a mímica deve vir em último lugar, e a interpretação deve terminar-se com a mímica.

O actor deve captar a natureza física da sua personagem antes de imitar os seus gestos. É preciso adaptar o aspecto aos diversos tipos físicos do Nô. Para interpretar um velho, é necessário que o vosso corpo esteja curvado, que as pernas tremam, que os gestos com as mãos sejam fracos. É preciso primeiro encarnar a personagem fisicamente. A dança, os gestos e o canto vêm depois, em relação com a condição física. Quando se interpreta um papel feminino, é preciso manter-se direito, movimentar-se com delicadeza, ter uma grande elegância nos gestos das mãos, sentir-se moralmente fraco e fazer movimentos delicados e frágeis. É neste quadro que se devem inscrever os gestos, a dança e o canto. Para os papéis muito movimentados, como os dos fantasmas, é desejável que se tenha, antes de

representar, uma grande força moral e física. Para todos os outros tipos é preciso primeiro aprender a colocar-se na condição física da personagem; a mímica só vem depois.

A dança tem por raiz a música. A dança que não se harmoniza com a música não é comovente. O segredo reside no momento em que a dança começa, imediatamente a seguir ao primeiro som vocal. Passa-se o mesmo com o final da dança, que se termina e dissimula na música.

3. Como atingir o prodígio

O prodígio é supremo na representação teatral, como nas outras artes.

Vê-se particularmente no Nô. O prodígio salta aos olhos e agrada a todos os espectadores, no entanto, os actores capazes de lhe aceder são, na realidade, muito raros. É porque não se reconhece o verdadeiro sentido desse prodígio; então não há meio de entrar nesse reino do prodígio.

Onde se pode encontrar a fronteira entre o prodígio e a banalidade? Olhando as diferentes categorias sociais, pode-se dizer que a maneira de ser dos aristocratas, nobre e prestigiosa, mostra que essa classe possui o prodígio. Constata-se, então, que o verdadeiro sentido do prodígio é a beleza e a doçura. Quando o actor está bem descontraído e calmo, temos o prodígio do corpo. Conformando-se com a maneira de falar dos aristocratas e dos cortesãos na sua vida quotidiana, os actores devem tentar pronunciar com distinção, como eles, a cada instante: é o prodígio da linguagem. Para a música, as melodias devem ser executadas com à-vontade e delicadeza: o prodígio da música. Para o da dança, só após estudos aprofundados podem os bailarinos dar aos espectadores a satisfação visual, marcando os movimentos com belas poses. No que respeita à pantomima,

se o actor tem uma bela atitude nos três tipos de papéis, no de velho, de mulher e de homem activo, atinge-se o prodígio. Para os papéis em que intervêm o movimento e a cólera, como no caso dos fantasmas, mesmo se se faz uma interpretação forte, é preciso nunca esquecer de manter uma bela atitude, é preciso pensar «o Espírito nos dez décimos, o corpo nos sete décimos» e «Movimentos do corpo fortes, caminha docemente»; se a pose é bela, será o prodígio do demónio.

É preciso preparar-se interiormente pelo pensamento antes de interpretar o papel e, qualquer que seja a pantomima, nunca esquecer o prodígio. Imaginai, por exemplo, nobres, gente do povo, homens ou mulheres, monges, padres, camponeses, provincianos, pedintes, párias: eles são como um ramo de flores variadas. São diversos, mas são no entanto semelhantes, na medida em que cada flor agrada pela sua beleza particular, embora cada uma delas tenha um encanto diferente. No Nô, é a bela atitude que equivale à flor. Para a possuir, é preciso ter coração. O que é o coração? É a compreensão da teoria da flor. É preciso também, naturalmente, aprender os movimentos e os gestos com os hábitos refinados, para se conseguir representar com beleza. Mas o essencial é encontrar a chave que permite representar na beleza, mesmo que a mímica seja diferente segundo os variados tipos de papéis. É assim que se atinge o prodígio. Muitas vezes, temos tendência para nos preocuparmos apenas em imitar os gestos do papel, e acreditamos ter atingido o grau superior. Mas não é verdade, porque se nos esquecemos de manter uma bela atitude, não atingimos o prodígio; e neste caso, é difícil chegar ao nível supremo, e é impossível tornar-se um mestre. Por este motivo, os verdadeiros mestres são raros. É preciso, então, ter em conta essencialmente a importância do prodígio.

4. A existência e o nada

Diz-se: «A existência é o nada, e o nada cria a existência». Também nas artes se encontram estas duas noções, de existência e de nada.

Depois de ter passado pelos três graus, o principiante, o médio e o superior, o actor atinge o nível em que, numa qualquer peça, não tem mais dificuldades, a ponto de poder realizar tudo o que é exigido à sua interpretação, se ele domina a sua técnica com virtuosismo. Este nível corresponde ao «A existência é o nada». Uma vez atingido este nível supremo, o actor pode representar sem dificuldade, pode obter uma grande satisfação, mas ainda lhe falta aprender que «O nada cria a existência». De acordo com este ponto de vista, ainda há inquietude na interpretação, porque o domínio não vai além da consciência técnica. É preciso que, em todas as peças, a interpretação tenha um êxito supremo, sem nenhuma imperfeição, a fim de que o espectador fique apaixonado. Assim que é atingido o grau em que «o nada cria a existência», não há mais lado positivo nem negativo, nem bom nem mau: fica-se além da crítica.

Se a interpretação for assim, já não há mais, naturalmente, nem boa nem má representação, e já não é preciso ter cuidado com o que escapa à consciência técnica.

5. A escada dos nove degraus

I – Explicação dos nove degraus

1. Os três degraus superiores

a) O estilo da flor ideal.

«No país de Shinra, vê-se o sol à meia-noite.»

O ideal está para além das palavras, e mesmo do pensamento. Pode-se explicar que o sol apareça à meia-noite? O prodígio da interpretação que os virtuosos atingem no Nô está para além da linguagem.

A este nível supremo, acima de todos os outros graus, pode-se comover as pessoas sem ter vontade disso, e a interpretação fala directamente ao coração dos espectadores. É o estilo supremo da flor ideal.

b) O estilo da flor de encanto profundo.

«Todas as montanhas são nevadas, mas porque é que um único cimo não está coberto?»

Um dos nossos antepassados dizia: «A neve fica sempre no topo do monte Fuji, porque ele é muito alto». Um chinês criticou esta frase e corrigiu «alto» por «profundo». Se esse alto nível é atingido, alcança-se igualmente a profundidade nas artes. Há um limite para a altitude, mas não para a profundidade. Pode-se então simbolizar o estilo da flor do encanto profundo por uma paisagem representando um alto cume não branco, cercado de mil montanhas brancas.

c) O estilo da flor rara.

«Neve numa taça de prata.»

A pureza do branco, numa taça de prata contendo a neve e a sua branca luminosidade, é o estilo da flor rara.

2. Os três degraus intermédios.

a) O estilo da flor verdadeira.

«A bruma estende a sua doce luz e todas as montanhas reflectem o vermelho do crepúsculo.»

Ao longe, desde cedo, as montanhas vestem-se de branco reflectindo a luz do sol no céu azul. É o estilo da flor verdadeira. Situa-se imediatamente acima daquele do conhecimento, e desde logo, ao seu nível, o actor começa a entrar no domínio da flor.

b) O estilo do conhecimento.

«A beleza das montanhas e das nuvens, dos mares e da lua, exprime tudo o que há na natureza.»

Como se pode exprimir esta beleza da natureza, por exemplo, a dos montes e das nuvens, o espectáculo grandioso das montanhas verdes que se desenrola perante os nossos olhos? É o que se situa a este nível do conhecimento. A partir dele, é melhor decidir, seja avançar em direcção ao alto, seja descer para os graus inferiores.

c) O estilo da beleza principiante.

«A verdadeira via não é semelhante às vias vulgares.»

É preciso começar pelas vias vulgares para atingir a verdadeira via. No princípio de uma aprendizagem muito banal, pode-se já conseguir mostrar beleza na interpretação. É por este motivo que se deve começar os nove degraus por este. O estilo é a porta de entrada no Nô.

3. Os três degraus inferiores

a) O estilo da força e da elegância.

«As sombras do martelo de ouro movem-se e a espada sumptuosa reflecte uma luz fria.»

Os movimentos da sombra do martelo de ouro simbolizam a força, e o reflexo da espada sumptuosa é como um jogo frio. Tal explica bem este estilo de força e de elegância.

b) O estilo forte e brutal.

«Três dias depois do seu nascimento, o tigre já é capaz de devorar um boi.»

Eis uma marca de força. Mas também, devorar um boi é brutal.

c) O estilo de chumbo.

«O esquilo tem cinco génios.»

Confúcio disse: «O esquilo tem cinco aptidões: subir às árvores, mergulhar na água, cavar terrenos, saltar e correr, mas estas

cinco capacidades estão no limite da consciência de um pobre animal». A este nível, a interpretação é desprovida de elegância e o estilo é como chumbo, sem delicadeza.

II. Como estudar os nove degraus

Primeiro, os intermédios, depois os superiores e por fim os inferiores. Quer dizer que vale mais começar a aprendizagem a partir de duas peças fundamentais, pelo estilo da beleza principiante. Se este estilo for bem aprendido, é já possível ter uma beleza de interpretação. Atinge-se, em seguida, o estilo do conhecimento graças à continuação progressiva pelo mesmo caminho de Nô. Neste estilo, é preciso aprofundar numerosas peças, sem afastar nenhuma, e continuar sempre o seu caminho. Passa-se assim ao estilo da flor verdadeira. O caminho, a partir de duas peças fundamentais, conduz-nos até aos três tipos de papéis, de homem, mulher e de velho.

Se se aprendeu bem cada um dos estilos dos graus intermédios, ao ponto de se poder apresentar a beleza com uma real estabilidade de interpretação, atinge-se o momento de julgar se se compreendeu bem o verdadeiro sentido da flor. Imediatamente acima dos três estilos precedentes, com a facilidade de interpretação e graças ao domínio dos três estilos médios, situa-se o estilo da flor rara. Acima ainda está o estilo da flor de encanto profundo. Aí pode-se exprimir o prodígio da interpretação, para além de todos os degraus, e também fazer ver na sua interpretação uma beleza que não pertence nem à existência nem ao nada. De seguida, atinge-se o fim do caminho, o estilo da flor ideal, no qual o jogo interior e o jogo exterior se unem, à medida que a ilusão dada pelo actor se transforma em realidade. A este nível, é impossível explicar com palavras a profundidade desta interpretação.

De qualquer modo, todos estes estilos se baseiam no do conhecimento. É o terreno sobre o qual crescem todas as flores mais

variadas do Nô, cujas belezas são de grandeza, ou de elegância. É pois neste momento preciso que é necessário sentir-se capaz de subir ainda mais alto, ou então de descer. A compreensão do verdadeiro sentido da flor permite passar ao estilo da flor verdadeira. Mas se não for compreendido, é preciso descer aos graus inferiores.

Acerca destes não há muita coisa a dizer, porque não exigem uma técnica difícil. Mas caso se desça a este nível inferior, depois de se terem estudado os níveis intermédios e os superiores, será outra coisa, graças ao grande conhecimento da flor e à estabilidade da interpretação. Neste caso, um domínio superior permite aos actores representarem com muito à-vontade nos degraus inferiores, e proporciona-lhes elegância e doçura.

Contudo, desde a época antiga que houve actores que tinham atingido o nível superior mas nunca desciam ao nível inferior. Como diz o provérbio: «Os elefantes não brincam nos caminhos dos coelhos». O meu pai foi o único a dominar todos os estilos superiores, médios e inferiores, começando pelo grau intermédio. No entanto, há muitos actores, mesmo por entre os chefes das companhias de Nô que, tendo apenas terminado o nível do conhecimento, desceram para os três estilos inferiores em vez de subir aos superiores: acabaram a sua carreira sem tornar o seu nome conhecido do público. E além disso, hoje há actores que começam a aprender o Nô pelos três estilos inferiores. Não é o verdadeiro caminho da aprendizagem. Portanto, temos um bom número de actores que não podemos classificar em nenhum destes nove estilos.

(Zeami. 1: *Fushi-kaden*, livro 7, parágrafo 1. 2: e 3: *Kakyo*. 4: *Yugaku Shudo Kempu Sho*, parágrafo 3. 5: *Kyûi-Shidai*. Trad. original de Shitatsu Mitsunaka e Jacques Scherer, segundo *Karon Nougakuron* de Senichi Hisamatsu, vol.65 da col. Iwanami Koten Bungaku Taikû, Tóquio, edições Iwanami. Ver também Zeami, *La tradition secrète du nô*, trad. de René Siefert, Paris, Gallimard, 1960.)

8 – Jodelle: *L'EUGENE* (1552)

Étienne Jodelle (1532-1573) pertenceu desde os seus inícios ao movimento poético da Plêiade. Nesse grupo interessou-se mais particularmente pelo teatro, com a tragédia Cleópatra Cativa e a comédia Eugène, representadas por volta de 1552.

O prólogo desta comédia marca um estado de equilíbrio, que dura muito pouco, entre uma inspiração francesa e popular e uma arte erudita e conhecedora.

Para uma comédia moderna

Basto, bastante o Poeta pode ver
 O tema humilde, o cómico dever,
 Os meios versos, das gentes o vexar,
 Os modos retomados, nem a todos agradar:
 Para que uns de sobrolho carregado
 Não busquem senão algo de avisado.
 Uns também mais amigos de furores
 Prezam em Polidoro os estertores,
 Hércules no fogo, Ifigénia no altar,
 E Tróia a saque, mais que o desempenhar
 Mais do que agora vos vai ser apresentado.
 Aqueles são bons, e a memória passada
 Do furor tão bem representado
 Nunca o será: mas se não for louvada
 Das velhas mãos a escrita tão brava,
 Que este Poeta num poema grava,
 Se desejasse, representar não poderia
 Aquilo que a tais gentes contentaria.
 Por mais que tente a todos agradar

Sem desdém pelo mais baixo popular,
 E para tal menos que menor não pode ver
 A velha honra do escritor destro ser,
 Quando bruscamente traça as Comédias
 Do que aquela recebida pelas Tragédias;
 Vendo também que este género de escrita
 Dos olhos franceses há muito se retirou,
 Sem que alguém tivesse ainda provado
 O que de tão bom antes era encontrado,
 Quis por bem desprender a sua pena
 Para vos dar a sua comédia Eugène:
 E deu-lhe este nome, porque da qual
 Eugène é a personagem principal.
 A invenção longe do velho Menandro¹
 Nada de estrangeiro vos faz ouvir
 O estilo é nosso, e cada personagem
 Também se diz ser da nossa linguagem:
 E, misturando com os nossos farsantes
 O santo riso de nossas irmãs mais santas²
 Moraliza-se um conselho, um escrito,
 Um Tempo, um Todo, uma Carne, um Espírito
 E as balbúrdias que muitos galhofeiros
 Tornam muitas vezes a honra do seu teatro,
 Mas retrazendo a via dos antigos
 Vencedores ainda do porto do olvido
 Este aqui dá aos franceses a coragem
 De cada vez mais e mais ousarem.

¹ Principal representante, na Grécia, da «comédia nova» no séc. IV a.C., imitado pelos cómicos latinos. (N.F.)

² As musas. (N.F.)

Embora, muitas vezes, nesta comédia
 Cada figura tenha na voz mais ousadia
 Ou tom mais grave do que seria permitido,
 Se o latim passo a passo fosse seguido.
 Julgar não deve nem com severidade
 Que se tenha a lei do cómico quebrado
 A língua, ainda fracalhota por si mesma
 Não pode suportar uma fraqueza extrema;
 E depois estes, cuja audácia se verá,
 São pouco mais do que uma rude população:
 De resto, tal qual os vemos entre nós.
 Mas disse-me, que recolheríeis vós,
 Que versos, risos, honras e palavras,
 Se aqui não se vêem senão alpercatas?
 Além disso, pensai que os cómicos antigos
 Mais alto ainda fizeram falar os deuses.
 Quanto ao teatro, embora não seja
 Em semicírculo como era compassado,
 E que não tenha do tipo sido ordenado
 Que se fazia, é preciso que o suportem:
 Quer o requinte desse velho ornamento
 Agora se dedique aos Príncipes somente;
 Mesmo o som que os actos separa
 Como creio, a vós bárbaro soara
 Se tivéssemos tido a curiosidade
 De remodelar de todo a Antiguidade.

(Jodelle, Eugène, 1952, *Prologue*. Veja-se também Etienne Jodelle: *Oeuvres complètes*, Enea Balmas (ed.), Paris, Gallimard, 1965-68.)

9 – GRÉVIN: *THÉÂTRE* (1561)

Jacques Grévin (1538-1570), médico e poeta, acabaria por morrer em Turim, exilado por causa do seu calvinismo. Deixava algumas peças, onde a influência dos antigos é já mais marcada que em Jodelle.

Uma «nota prévia» à sua comédia La Trésorière, representada em 1559, situa Grévin na mesma linha de tradição dos poetas italianos da comédia humanista. A peça foi publicada em 1561 no seu Théâtre, precedida de um Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre que é uma verdadeira arte poética.

1. Os perigos da comédia

Não, de nós não há necessidade
 Para preencher este estrado,
 Esperar as farsas estimadas
 Que foram sempre moralizadas:
 Porque não é nossa intenção
 De misturar a religião
 No tema das coisas fingidas.
 Nem nunca as letras benditas
 Foram dadas por Deus, para depois
 Delas se fazerem representações,
 E todas essas farsas jocosas
 Parecem-me injuriosas
 Para serem postas diante
 Dos olhos do homem mais sapiente.

Então o que queira agradar
 Tão-somente ao popular,
 Esse escolherá os erros

Dos mais ignorantes truões:
 Introduzirá a Natureza,
 O Género-Humano, a Agricultura,
 Um Tudo, um Nada, e um Alguém,
 O Mal-falar, a Voz-comum,
 E tais coisas que a ignorância
 Dantes misturou pela França.

Que podemos então inventar
 A fim de todos contentar?
 O quê? O divertimento inútil
 Pelo qual às vezes Martin-Ville¹
 Se fez escutar em seus tempos?
 O quê? Pedis desses romanos
 Representados tão sem graça,
 Que idiota é a população
 De quem só estes são prezados?
 Vós sois bem mais avisados,
 Como creio: a vossa presença
 Merece ter a complacência
 De um discurso mais limado.
 Assim temos nós estimado
 Que a Poesia delicada
 Quer uma matéria escolhida,
 Digna de ser posta nos escritos
 Dos que têm melhores espíritos
 E não ser assim aviltada
 Ou em mil partes retalhada
 Por aqueles que não a saudaram
 Ainda do primeiro passo: e pensam

¹ Conhecido farsante. (N.F.)

Que, apesar de Minerva
 A reter assim como serva,
 Ou na escala a ligar
 Como um pequeno escolar.
 Não, não é da sua natura
 Que ela parta à aventura
 Direito a quem a quer ter.
 É preciso primeiro conhecer
 Devagar o seu pensamento:
 Porque ela não quer ser forçada,
 Nem mais vezes tratada,
 Como muitas a vimos dantes
 Sob o jugo de uma pena madrastra.

Não espereis pois neste Teatro
 Nem farsa, nem moralidade:
 Mas apenas a Antiguidade,
 Que uma farsa com mais ousadia
 Se representa na Comédia:
 Pois jamais poderia pensar
 Que alguém se quisesse irar
 Contra mim, se para melhor fazer
 Queremos aos doutos comprazer.

2. Os coros

Nesta Tragédia descobrir-se-á, por estranha aventura que, sem ser defendido por qualquer autor antigo, fiz o grupo interlocutor¹ dos guardas composto pelos antigos bandos de César, e não por quaisquer cantores, ou outros, como era costume: mas para quem

¹ É do coro que se trata. (N.F.)

tiver compreendido os meus motivos, tal não lhe será de digestão tão difícil, como o foi para alguns.

Nisto tive em conta que não falava aos Gregos nem aos Romanos, mas aos Franceses, os quais não sentem grande agrado por esses cantores mal exercitados, tal como pude observar muitas vezes nos outros locais em que os puseram em cena. Além disso, dado ser um facto que a Tragédia não é outra coisa mais que uma representação da verdade, ou daquilo que tem a sua aparência, parece-me que, apesar disso, nos locais em que as agitações (tal foram descritas) aconteceram às Repúblicas, o povo simples não tinha grande ocasião de cantar: o que, por consequência, implica que também não devem ser postos a cantar quando representados, mais do que no caso da verdade: de outro modo, e com justiça, seríamos repreendidos, como um mau pintor a quem tivesse sido encomendado um retrato, e que tivesse corrigido alguns traços, que não seriam reconhecidos, na face de quem lhe tivesse sido apresentado. Se me alegam que isto foi observado durante toda a Antiguidade pelos Gregos e os Latinos, eu respondo que nos é permitido ousar qualquer coisa, principalmente onde nem a ocasião, nem a graça do poema, são ofendidas. Sei bem que me retorquirão que os antigos o fizeram para alegrar o povo, possivelmente zangado com as crueldades representadas: ao que replicarei que nações diversas requerem diversos modos de fazer, e que entre os Franceses há outros meios de o fazer, sem interromper o discurso de uma história. Disto te deixarei o julgamento, avisando-te de que não quis (à maneira daqueles que, tendo o trabalho de se inflamar, desistem logo a seguir) procurar uma quantidade de sonantes nomes próprios para espantar as crianças; antes me contentei, seguindo os Trágicos gregos, com a minha língua, sem nada pedir de empréstimo a uma estrangeira para exprimir a minha concepção.

(*Le Théâtre de Jacques Grévin de Clermont en Beauvaisis*, 1561. 1: *La Trésorière*, «Avant-Jeu». 2: *Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre*. Veja-se também Jacques Grévin: *Théâtre complet*, Lucien Pinvert (ed.), Paris, Garnier, 1922.)

10 – JEAN DE LA TAILLE: *DE L'ART DE LA TRAGÉDIE* (1572)

Os irmãos Jean e Jacques de La Taille foram ambos poetas e dramaturgos, ligados à Plêiade. Jean de La Taille (1533-1610), o mais conhecido dos dois, estabeleceu um precedente ao publicar, junto com a sua tragédia Saül le Furieux (1572), um pequeno tratado De L'Art de la Tragédie, fortemente influenciado pela leitura de Aristóteles e dos seus recentes comentadores italianos.

1. Os temas das tragédias

A Tragédia é portanto uma espécie e um género de Poesia não vulgar, mas tão elegante, belo e excelente quanto possível. O seu verdadeiro tema só trata das ruínas lastimáveis dos grandes senhores, das inconstâncias da Fortuna, de exílios, guerras, pestes, fomes, cativos, execráveis crueldades dos tiranos; e em resumo, de lágrimas e misérias extremas, e não de coisas que acontecem todos os dias naturalmente e por motivos comuns, como alguém que morra a sua própria morte, outro que seja morto pelo seu inimigo, ou outro que fosse condenado a morrer pelas leis e pelos seus desmerecimentos: porque tudo isto não comoveria facilmente, e com dificuldade me arrancaria uma lágrima dos olhos, quer-se que a verdadeira e única intenção de uma tragédia seja a de comover e excitar maravilhosamente os afectos de cada um. Porque é necessário que o tema seja tão digno de piedade e pungente por si que, sendo mesmo contado em resumo e sem ornamentos, engendre em nós qualquer paixão, como quem vos contasse sobre um a quem infelizmente fizeram comer os próprios filhos, de maneira que o pai (sem o saber) serviu de sepulcro às suas crianças; e de um outro que, não sendo capaz de encontrar um carrasco que pusesse fim aos seus dias e aos seus males, foi obrigado a fazer essa triste tarefa pelas suas próprias mãos.

Que o tema também não seja sobre Senhores extremamente maus que, pelos seus crimes horríveis, merecessem punição; nem também, pelo mesmo motivo, sobre aqueles que são completamente bons, gente de bem e de vida santa, como um Sócrates embora erradamente envenenado.

Eis porque todos os assuntos não sendo assim, serão sempre frios e indignos do nome de Tragédia, como o do sacrifício de Abraão, em que este finge sacrificar Isaac, pelo qual Deus testa Abraão, e não traz qualquer infelicidade final; e de um outro em que Golias, o inimigo de Israel e de nossa religião, é morto por David que o odiava, coisa que, embora nos cause alguma compaixão, será mais um alívio e um contentamento que nos oferecerá¹.

2. As regras do teatro

É preciso sempre representar a história ou a intriga num mesmo dia, num mesmo tempo e num mesmo lugar; guardar-se também de praticar coisas sobre a cena que não pudessem ser feitas cómoda e honestamente, ou seja, não fazer aí executar os assassinios e outras mortes, nem por fingimento ou de outra maneira, porque cada um verá sempre bem que é, e que não se trata mais do que fantasia, tal como o fez um que tinha muito pouca reverência, e não obedecendo à arte, fez por fingimento crucificar em pleno teatro esse grande Salvador de nós todos.

Quanto àqueles que dizem que é preciso que uma Tragédia seja sempre alegre no começo e triste no fim, e que uma Comédia (que lhe é semelhante quanto à arte e disposição, mas não no tema) seja ao contrário, dou-lhes por aviso que tal nem sempre assim acontece, pela diversidade dos temas e construção de cada um destes dois poemas.

¹ Crítica aos ensaios sobre tragédias cristãs de Théodore de Bèze (*Abraham sacrificant*, 1550) e de Desmases (*Tragédies sacrées*, 1566). (N.F.)

Ora, é o ponto principal de uma Tragédia saber organizá-la bem, bem construir, e deduzi-la de maneira a que ela mude, transforme, manipule e vire o espírito dos auditores, daqui, dacolá, e faça com que eles vejam agora uma alegria tornada subitamente em tristeza, e agora ao contrário, a exemplo das coisas humanas.

Que ela seja bem entrelaçada, misturada, entrecortada, retomada, e sobretudo, no fim, chegue a qualquer resolução e finalidade do que aí se tinha empreendido tratar. Que não exista nada de ocioso, de inútil, nem nada que seja despropositado. E caso se trate de um tema que pertence às letras divinas, que não tenha uma quantidade de discursos de teologia, como coisas que desviam do verdadeiro assunto; e que seriam mais convenientes a uma prédica. E por esta causa, guarde-se de fazer aí falar as pessoas a que se chamam fingidas, e que nunca existiram, como a Morte, a Verdade, a Avareza, o Mundo e outras assim; porque seria preciso que existissem pessoas assim de facto imitadas que nisso tivessem prazer.

Eis quanto ao tema; mas quanto à arte que é necessária para a disposição e para a pôr por escrito, é dividi-la em cinco actos e fazer de maneira a que, estando a cena vazia de actores, um acto esteja acabado e o sentido de modo nenhum perfeito. É preciso que haja um coro, quer dizer, uma assembleia de homens ou de mulheres que, no fim do acto, discorram sobre o que foi dito antes; e sobretudo observar esta maneira de calar e suprir o que facilmente sem ser dito se poderia entender ter sido feito nos bastidores; e não começar a deduzir a sua tragédia pelo começo da história ou do tema; antes pelo meio ou o fim (o que é um dos principais segredos da arte de que vos falo), à moda dos melhores poetas antigos e dessas grandes obras heróicas, a fim de não ouvir friamente, mas com esta expectativa e o prazer de conhecer o começo e depois o fim.

Mas seria demasiado longo detalhar por miúdo este assunto que esse grande Aristóteles, nas suas *Poéticas*, e depois dele Horácio (mas não com tanta subtilidade) continuou tão amplamente e melhor que eu, que não me dirijo senão a vós e não às difíceis e graves orelhas dos mais sábios.

Apenas vos avisarei que muitas das Tragédias e Comédias, Farsas e Moralidades (onde muitas vezes não há sentido nem razão, mas palavras ridículas com algum divertimento) e outros jogos que não são feitos segundo a verdadeira arte e o molde dos antigos, como de um Sófocles, Eurípides e Séneca, não podem ser senão coisas ignorantes, malfeitas, indignas de se fazer caso delas, e que não deveriam servir de passatempo senão aos servos e miudeza popular, e não às pessoas graves.

(La Taille, *Saül le Furieux*, 1572, *De L'Art de la Tragédie*. Veja-se também Jean de La Taille, *Saül le Furieux; La Famine, ou Les Gabeonites*, Elliott Forsyth (ed.), Paris, Didier, 1968).

11 – SIDNEY: DEFESA DA POESIA (1595)

Sir Philip Sidney (1554-1586), cavaleiro, diplomata, militar e poeta inglês, compôs um elogio da literatura por volta de 1581, em resposta a uma campanha dos puritanos contra todas as artes gratuitas e particularmente contra o teatro. Esta defesa da poesia regular, inspirada pelas doutrinas humanistas, só foi publicada depois dos começos de Shakespeare, e depois da morte do seu próprio autor.

Após uma apologia das regras, e uma abordagem do género misto da tragicomédia, Sidney detalha, no excerto que escolhemos, o que deve ser a pureza do cómico.

O objectivo da comédia

(...) Todas as suas peças¹ não são nem verdadeiras tragédias, nem verdadeiras comédias; misturando os reis com os bobos, e não porque o tema assim o exija, mas empurrando os bobos pela cabeça e pelos ombros para desempenharem um papel em assuntos majestosos, sem decência² nem discrição, de modo a que nem a admiração, nem a comiseração, nem o correcto divertimento sejam obtidos pela sua tragédia híbrida. Sei que Apuleio² fez algo assim, mas isso é uma coisa contada com espaço e tempo, e não representada num momento; e sei que os antigos têm um ou dois exemplos de tragicomédias, como *O Anfitrião* de Plauto. Mas, se as observarmos bem, descobriremos que eles nunca, ou com muita delicadeza, misturam gaitas-de-foles com funerais. Tal aconteceu porque, não tendo de facto boa comédia, na parte cómica da nossa tragédia temos apenas obscenidades indignas de ouvidos castos, ou qualquer exibição extrema de estupidez, apropriada de facto para suscitar uma gargalhada, e nada mais: enquanto todo o decorrer de uma comédia deveria estar cheio de deleite, da mesma maneira na tragédia deveria ser sempre mantida uma admiração bem suscitada.

Mas os nossos actores pensam que não existe deleite sem o riso, o que está muito errado, porque embora o riso possa nascer do deleite, no entanto não vem do deleite, como se o deleite fosse a causa do riso; mas uma das coisas pode bem suscitar a outra. Mas não, entre si, antes têm como se fosse uma espécie de contrariedade: porque apenas nos deleitamos em coisas que têm conveniência para nós, ou para a natureza em geral; o riso vem quase sempre das

¹ Trata-se dos dramaturgos anteriores a Shakespeare e aos grandes isabelinos. (N.F.)

² Romancista latino. (N.F.)

coisas mais despropositadas para nós e para a natureza. O deleite contém uma alegria, tanto permanente como presente. O riso tem apenas umas cócegas de escárnio. Por exemplo, ficamos arrebatados de deleite por ver uma bela mulher, e portanto estamos longe de ser levados ao riso. Rimo-nos das criaturas deformadas, perante as quais seguramente não sentimos deleite. Temos deleite nas boas oportunidades, rimo-nos dos azares; deleitamo-nos ao ouvir a felicidade dos nossos amigos, do nosso país, e seríamos merecedores de riso se deles nos ríssemos. Contrariamente, riremos às vezes ao descobrir um assunto bastante errado e rimo-nos às gargalhadas contra o preconceito, se na boca dalgum desses homens que, dado o respeito que nos merecem, deveriam deixar-nos profundamente arrependidos, e no entanto não podemos senão rir; e assim ficamos mais desgostosos do que deleitados com o riso. No entanto não nego que podem bem andar juntos: pois perante um retrato de Alexandre, bem feito, deleitamo-nos sem nos rirmos, e diante de vinte palhaçadas loucas rimo-nos sem deleite; enquanto Hércules, pintado com a sua enorme barba e aspecto furioso, vestido com roupas de mulher, fiando a comando de Ónfale, suscita tanto o riso quanto o deleite. Porque a representação de um poder tão estranhamente apaixonado causa deleite: e o escárnio da acção provoca o riso.

Mas falo com esta intenção: que todo o objectivo da parte cómica não se funde em tais assuntos escarninhos que apenas provocam o riso, mas que se misture com eles esse ensinamento deleitoso que é o objectivo da poesia. E o grande erro mesmo neste ponto do riso, e claramente proibido por Aristóteles, é que eles provocam o riso com coisas pecaminosas, que são mais execráveis do que ridículas; ou com a miséria, que é mais para suscitar a piedade que o escárnio. Para quê fazer os populares escancarar a boca perante um pedinte miserável, ou um pobre bufão; ou, contra a lei da hospita-

lidade, zombar de estrangeiros, porque não falam inglês tão bem como nós? O que é que aprendemos com isso?

(Sidney, *An Apology for Poetry*, 1595, trad. de Martine de Rougemont. Veja-se também Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry or The Defense of Poesie*, George Shepherd (ed.), Londres, Nelson, 1965.)

Edição utilizada em apoio para a tradução: Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Geoffrey Shepherd (ed.), Manchester University Press, 1983, pp. 135-6. (N.T.)

12 – SHAKESPEARE: *HENRY V* (1598) e *HAMLET* (1600)

William Shakespeare (1564-1616) não deixou textos teóricos sobre o teatro. Várias passagens da sua obra marcam a parte do sonho no espectáculo, dos artesãos representando uma comédia em Sonho de Uma Noite de Verão, às propostas do Mago Próspero em A Tempestade, mas estão demasiado integrados na acção para permitir citações. Limitamo-nos a citar o «coro» de Henrique V, que intervém por seis vezes para comentar a acção e o espectáculo, e os célebres conselhos de Hamlet aos actores.

1. A ilusão teatral

O CORO

Oh! Uma Musa de fogo, que ascendesse
Ao mais luminoso céu da invenção,
Um reino por palco, príncipes a representar
E reis a observar a cena arbatadora!
Então deveria o guerreiro Henrique, como ele próprio
Assumir o porte de Marte; e a seus pés,
Arelados como galgos, a fome, a espada e o fogo
Rastejando a pedir emprego. Mas perdoai, gentis auditores
Ao espírito raso e pouco exaltado que ousou
Neste indigno cadafalso apresentar

Tão grandioso tema. Pode esta arena conter
 Os vastos campos da França? Podemos nós amontoar
 Dentro deste cercado todos os capacetes
 Que até o ar assustaram em Azincourt?
 Oh, perdoai! Dado que uma figura errada pode,
 Em pouco espaço, testemunhar por um milhão,
 Deixai que nós, cifras desta enorme conta,
 Trabalhem a força da vossa imaginação.
 Suponde que, entre esta cintura de muralhas,
 Estão agora confinadas duas poderosas monarquias
 Cujas frentes alevantadas e contíguas
 O perigoso e estreito oceano separa e divide.
 Completai as nossas imperfeições com os vossos pensamentos:
 Em mil partes dividi um homem
 E criai uma potência imaginária;
 Pensai, quando falamos de cavalos, que os vedes
 Imprimindo os seus altivos cascos na terra acolhedora;
 Pois os vossos pensamentos devem agora ornar os nossos reis,
 Levá-los ali e acolá, saltando sobre os tempos,
 Mudando as acções de muitos anos
 Numa hora de ampulheta; para tal serviço
 Admiti-me como Coro desta história;
 O qual, à laia de prólogo, pede à vossa caridosa paciência
 Que oiça com mansidão e julgue com bondade a nossa peça.
 (I. pr. vv. 1-34)
 (...)

Oh Inglaterra! Modelo da tua grandeza interior,
 Como um pequeno corpo de grande coração,
 O que não poderias fazer que a honra te não fizesse,
 Se todos os teus filhos fossem bons e verdadeiros!
 Mas vê o teu erro! A França descobriu em ti
 Um ninho de peitos vazios, que ela enche

Com coroas traiçoeiras; e três homens corruptos,
 Um, Richard, Conde de Cambridge, e o segundo
 Henry, Lord Scroop de Marham, e o terceiro
 Sir Thomas Grey, cavaleiro de Northumberland,
 Que, pelo ouro de França – Oh crime de facto!... –,
 Confirmam conspiração com a França temerosa:
 E pelas suas mãos esta virtude dos reis deve morrer...
 Se o Inferno e a traição cumprirem as suas promessas,
 Assim que tomar navio para França – e em Southampton.
 Alongai a vossa paciência, e resumiremos
 Para enganar a distância, e fazer avançar a peça.
 A soma foi paga, os traidores estão de acordo,
 O rei parte de Londres, e agora a cena,
 Senhores, é transportada para Southampton;
 Aí está agora o teatro, aí vos deveis sentar
 E daí a França vos levaremos em segurança
 E traremos de volta, seduzindo os mares estreitos
 A dar-vos uma calma travessia; porque, se pudermos,
 Não ofenderemos um único estômago com nossa peça.
 Mas, só quando o rei partir, e não antes,
 Para Southampton transferiremos a nossa cena.
 (II. pr. vv. 16-42)
 (...)
 Então, como uma asa imaginária a nossa cena veloz voa
 Num movimento com tanta celeridade
 Quanto a do pensamento. Suponde que vistes
 O bem equipado rei no cais de Hampton
 A embarcar a sua realaleza; e a sua frota corajosa
 Com flâmulas de seda a abanar o jovem Febo.
 Jogai com a vossa fantasia; e nela vede
 Os marujos trepando pelas cordagens de cânhamo.
 Ouvi o apito agudo que as ordens deve dar

Aos sons confusos; observai as velas enfiadas
 Suportadas pelo vento invisível e adonante
 A levantar os enormes cascos pelo mar sulcado
 Enfrentando as vagas soberbas. Oh, pensai
 Que estais na margem e observais
 Uma cidade dançando nessas ondas inconstantes;
 Pois assim parece esta frota majestosa,
 Tomando o caminho devido para Harfleur. Segui-a, segui-a,
 Atracai as vossas mentes à popa desta armada
 E abandonai a vossa Inglaterra como uma calma meia-noite
 Guardada por avôs, bebês e mulheres velhas,
 Que já perderam, ou ainda não alcançaram vigor e poder;
 Porque nenhum daqueles cujo queixo se enriquece
 Com a sombra de um pêlo quis deixar de seguir
 Aquela elite de cavaleiros de escol para França!
 Trabalhai, trabalhai os vossos pensamentos, e vede aí um cerco,
 Observai a ordem da sua artilharia
 Com as bocas fatais escancaradas face à sitiada Harfleur
 Suponde que o Embaixador de França regressa,
 Diz a Harry que o rei lhe deve oferecer
 Catarina, a sua filha, e com ela, por dote,
 Uns pequenos e pouco rentáveis ducados.
 A proposta não agrada; e o artilheiro ligeiro
 Com o pavio toca agora o canhão diabólico
 (Alarme, e as balas partem).
 E tudo se desmorona diante deles. Sede ainda bondosos,
 E acrescentai a nossa representação com a vossa mente.
 (...) (III. pr. vv. 1-35)
 Uma generosidade universal como o Sol,
 O seu olho liberal deve dar a cada um,
 Derretendo o medo gelado, vós todos, pequenos e grandes,
 Olhai, como pode a indignidade definir,

Um pequeno esboço de Harry na noite;
 E assim, a nossa cena até à batalha deve voar;
 Onde – oh! por piedade – se muito degradarmos,
 Com quatro ou cinco lâminas vis e rombas
 Desastradamente cruzadas numa zaragata ridícula,
 O nome de Azincourt. Porém, sentai-vos e vede,
 Cuidai das coisas verdadeiras pela sua zombaria.
 (IV. pr. vv 43-53)
 (...)

Concedei que, aos que não leram a história,
 Lhes possa servir de ponto; e aos que leram,
 Peço humildemente que aceitem a desculpa
 Do tempo, de números, e do curso devido das coisas
 Que não podem, na sua própria e enorme vida,
 Ser aqui representadas. Agora levamos o rei
 Em direcção a Calais. Considerai-o lá. Visto aí
 Fazei-o navegar sobre os vossos pensamentos alados
 Através do mar. Olhai as costas inglesas
 Pálidas na maré, com homens, esposas e rapazes,
 Cujos gritos e aclamações se sobrepõem à voz grave do oceano
 A qual, como um poderoso arauto, precede o rei,
 Parece preparar o seu caminho. Deixai-o desembarcar
 E solenemente vede-o encaminhar-se para Londres.
 É tão veloz o passo do pensamento que agora mesmo
 Podeis já imaginá-lo em Blackheath,
 Aonde os seus nobres desejam que transporte
 O seu elmo amolgado, e a espada dobrada,
 Adiante de si através da cidade. Ele proíbe-o
 Estando livre de vaidade e vanglorioso orgulho;
 Despoja-se de todos os troféus, sinais e ostentação
 e cede-os a Deus. Mas vejam agora,
 Nas rápidas forja e fábrica do pensamento

Como Londres despeja os seus habitantes!
 O Presidente da Câmara e seus iguais, com as melhores vestes
 Semelhantes aos senadores da Roma antiga
 Com o povo enxameando em seus calcanhares,
 Avançam e recebem o seu César conquistador;
 (...)
 ... Colocai-o agora em Londres...
 Por enquanto as lamentações dos Franceses
 Convidam o rei de Inglaterra a ficar em casa;
 O Imperador vem aí, em nome da França,
 Para promover a paz entre eles; e omiti
 Todas as ocorrências, por mais fortuitas,
 Até que Harry regresse de novo a França.
 Aí o deveremos levar; e eu próprio representei
 O intervalo, recordando-vos o seu passado.
 Então tolerai o resumo; e vossos olhos lançai
 seguindo vossos pensamentos, de novo direito a França.
 (V. pr. vv. 1-28; e vv. 35-45)
 (...)
 Até aqui, com pena rude e pouco hábil
 O nosso autor esforçado prosseguiu a história
 Num pequeno espaço encerrando homens poderosos,
 Mutilando por arranques o decorrer integral da sua glória.
 Breve tempo, mas na brevidade com maior grandeza viveu
 Esta estrela de Inglaterra. A Fortuna forjou a sua espada
 Com a qual conseguiu o melhor jardim do mundo,
 E dele deixou seu filho como senhor imperial.
 Henry o sexto, em fraldas infantis coroado rei
 de França e Inglaterra, a este rei sucedeu;
 Cujo estado tantos governavam
 Que perderam a França e fizeram Inglaterra sangrar;
 Os quais muitas vezes o nosso palco mostrou; e por eles

Na vossa amável mente deixai que tenha aceitação.
 (V. ii. vv. 1-10)

2. Conselhos aos actores

Entram Hamlet e três actores

HAMLET

Peço-vos, dizei o discurso como o pronunciei diante de vós, ligeira e naturalmente; mas se o declamardes, como o faz a maioria dos nossos actores, preferiria ter o pregoeiro público a dizer os meus versos. Nem serrem demasiado o ar com as vossas mãos, assim, mas usai de tudo delicadamente; porque mesmo no meio da torrente, da tempestade e, como poderei dizer, do furacão da paixão, deveis adquirir e gerar uma temperança que lhe possa dar suavidade. Oh, ofende-me até à alma ouvir um sujeito ruidoso de peruca na cabeça destroçar uma paixão em farrapos, em verdadeiros andrajos, rasgar os ouvidos dos espectadores na plateia os quais, na maioria, são incapazes de mais do que pantomimas inexplicáveis e barulho. Mandaria chicotear um sujeito desses por exagerar as viragos, e super-herodizar Herodes! Por favor, evitem isso.

PRIMEIRO ACTOR

Garanto-o a Sua Alteza.

HAMLET

Também não sejais demasiado insípidos, mas deixai que o vosso discernimento seja o vosso guia. Adaptai a acção à palavra, e a palavra à acção; com esta observância especial, de não exceder a modéstia da natureza; porque qualquer coisa assim excessiva afasta-se do objectivo do representar, cuja finalidade, tanto no início quanto agora, era e é apresentar uma espécie de espelho perante a natureza; mostrar da virtude a sua verdadeira face; ao desprezo a

sua própria imagem, e à própria idade e corpo do tempo, a sua forma e peso. Agora, algo de exagerado ou atrasado, embora faça rir os inexperientes, não pode senão causar pena aos judiciosos; e a censura de um destes deve, se o permitis, sobrepor-se a um teatro cheio dos outros. Oh, há actores que vi representar – que ouvi outros louvar, e consideravelmente – os quais, para não dizer coisas profanas, nem tendo o sotaque de cristãos, nem a postura de cristãos, pagãos ou sequer homens, andavam tão empertigados e rugiam tanto, que pensei que alguns artesãos da Natureza tinham feito homens, e não os tinham feito bem, pelo modo abominável como imitavam a humanidade.

PRIMEIRO ACTOR

Espero que tenhamos mais ou menos corrigido isso em nós, Senhor.

HAMLET

Oh, corriji-o totalmente. E deixai que os que fazem de palhaço entre vós não falem mais do que lhes é determinado; porque alguns se riem eles próprios, para conseguir que uma quantidade de espectadores áridos riam também, apesar de nesse momento alguma questão essencial da peça poder estar a ser considerada. Isso é infame, e mostra uma ambição deplorável por parte do bobo que o faz. Ide e preparai-vos.

(saem os actores)

(III. ii, 1-44)

(William Shakespeare, *Oeuvres Complètes*, Trad. de François-Victor Hugo, Pagnerre, 1863; I: tomo XII, pp. 65-66, 80, 101-102, 131-132, 171-172, 190-191; 2: tomo I, pp. 243-45.)
Edição utilizada de apoio à tradução portuguesa: William Shakespeare, *Complete Works* (The Alexander Text), London & Glasgow, Collins, 1971 (16.^a ed), pp. 551-587, *Henry V*, Actos: I, vv. 1-34; II, vv. 16-42; III, vv. 1-35; IV, vv. 43-53; V, vv. 1-28 e vv. 35-45; V, ii, vv. 1-10. *Hamlet*, Acto III, ii, vv. 1-44. (N.T.)

13 – LOPE DE VEGA: A ARTE NOVA DE COMPOR PEÇAS NESTE TEMPO (1609)

Felix Lope de Vega Carpio (1562-1635) começa a escrever para o teatro aos dez anos de idade, diz ele, e escreveu mais de mil peças, talvez mais de duas mil, no decurso de uma vida aventureira, e mesmo no mosteiro onde passou os seus últimos vinte anos.

Ao contrário de Shakespeare, teve o cuidado de formular os seus princípios dramáticos, num poema irónico e orgulhoso.

A Arte de Compor contra As Regras da Arte

Arte nova de compor comédias neste tempo

Dirigido à Academia de Madrid

Mandam-me, engenhos nobres, flor de Espanha
(que, nesta junta e academia insignes,
em breve tempo excedereis não só
as de Itália que, invejando a Grécia,
ilustrou Cícero com o mesmo nome
junto ao Averno lago, se não a de Atenas,
onde no seu platónico Liceu
se viu tão alta junta de filósofos)
que uma arte de comédias lhes escreva,
que no estilo do vulgo se receba.

Fácil parece este assunto, e fácil
fora para qualquer um de vós,
que menos delas escreveu, e mais sabe
da arte de escrevê-las, e de tudo:
porque o que me causa dor neste papel
é tê-las escrito sem a arte.

Não porque ignorasse os preceitos,
Graças a Deus que já, aprendiz de gramático,
passeava os livros que tratavam disto
antes de ter visto o sol dez vezes
decorrer de Aquário até aos Peixes.

Mas porque, enfim, descobri que as comédias
estavam em Espanha naquele tempo
não como os seus primeiros inventores
pensavam que no mundo se tinham escrito,
mas como as trataram muitos bárbaros
que ensinaram ao vulgo as suas rudezas;
e assim se introduziram de tal modo,
que quem com arte agora as escreve
morre sem fama nem galardão, pois pode,
entre os que carecem da sua luz,
mais do que a razão e força, o costume.

É verdade que escrevi algumas vezes
seguindo a arte que poucos conhecem;
mas logo que a sair por outra parte
vejo os monstros de aparências cheios,
aonde acodem o vulgo e as mulheres
que este triste exercício canonizam,
àquele hábito bárbaro regresso;
e quando tenho que escrever uma comédia,
fecho os preceitos a seis chaves;
retiro Terêncio e Plauto do meu escritório,
para que não me dêem deixas (porque pode
dar gritos a verdade em livros mudos),
e escrevo pela arte que inventaram

os que o aplauso vulgar pretenderam;
porque, como o vulgo as paga, é justo
falar-lhe como néscio para lhe dar prazer.
(...)

Se pedis arte, suplico-vos, engenhos,
que leiais ao doctíssimo utinense
Robortello¹, e vereis, sobre Aristóteles
(e sem considerar o que escreve de comédia,
quanto por muitos livros tem difundido),
que tudo isto de agora está confuso.

Se pedis parecer sobre as que agora
estão no poder, e que é forçoso
que o vulgo com suas leis estabeleça
a vil quimera deste monstruoso cómico,
darei o que tenho, e perdoai, pois deve
obedecer a quem em mim mandar pode,
que, dourando o erro do vulgo, quero
dizer-vos de que modo as quereria,
pois para seguir a arte não há remédio,
nem a estes dois extremos dando um meio.

Eleja-se o assunto, e não se olhe
(perdoem os preceitos) se é de reis,
ainda que por isto entendo que o prudente
Filipe, rei de Espanha e senhor nosso,
ao ver um rei daqueles se enfadaria:
ou fosse por ver que à arte contradizia,

¹ Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, 1548: um dos grandes comentadores italianos de Aristóteles. (N.F.)

ou porque a autoridade real não devesse andar fingida entre a humilde plebe.

Isto é regressar à comédia antiga onde vemos que Plauto colocou deuses, como nós seu *Anfitrião* mostra a Júpiter. Sabe Deus quanto me custa aprová-lo, porque Plutarco, falando de Menandro, não diz bem da comédia antiga. Mas dado que da arte estamos tão afastados e em Espanha lhe fazemos mil agravos, desta vez cerrem os doutos os lábios.

O trágico e o cómico misturados, e Terêncio com Séneca, ainda que sejam como outro Minotauro de Pasífae, farão grave uma parte, a outra ridícula; que esta variedade deleita muito. Bom exemplo nos dá a Natureza que de tal variedade retira a beleza.

Aconselha-se que apenas este assunto tenha uma acção, observando que a fábula de modo nenhum seja episódica; quero dizer, com inserções de outras coisas que do primeiro objectivo se desviem; nem que dela se possa cortar um membro que não derrube todo o contexto. Não se aconselha que decorra num período de sol, embora seja conselho de Aristóteles, porque já lhe perdemos o respeito

quando misturámos a frase trágica com a humildade da baixeza cómica. Que se passe no mínimo de tempo possível, a não ser quando o poeta escreva uma história em que tenham que passar-se alguns anos, que estes poderá pôr nos intervalos entre os actos, ou se for forçoso a alguma figura fazer uma viagem, coisa que tanto ofende a quem entende; mas não vá vê-las quem se ofende.

Oh! Quantos destes tempos se benzem por ver que hão-de passar-se anos em coisa que deveria terminar num dia artificial já que não lhe quiseram dar o matemático! Porque, considerando que a cólera de um espanhol sentado não se modera se em duas horas não lhe representam tudo do Génesis ao Juízo Final, eu acho que se lhe tem que dar prazer com o que se consegue, é o mais justo.

(Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) trad. de Damas-Hinard em *Chefs-d'Œuvre du Théâtre Espagnol: Théâtre de Lope de Vega*, Charliou et Huillery, 1861, tomo I, «Nova Arte Dramática», pp. LXV-LXX.)
Edição utilizada para a tradução portuguesa: Lope de Vega, «Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo» in *Apéndices a las «Rimas»* (1609) apud. *Obras Poéticas*, José Manuel Ble-cua (ed.), Barcelona, Planeta, 1983 pp. 256-268, vv. 1-48 e vv. 141-210. (N.T.)

14 – OGIER: *PREFÁCIO AO LEITOR* (1628)

A França pré-clássica teve dramaturgos próximos dos Ingleses e dos Espanhóis seus contemporâneos, mas poucos teóricos do teatro. As peças de Hardy, e depois de Théophile de Viau, de Racan, de Schelandre, e de outros ainda, dão lugar a um único ensaio importante que denuncia, com dois séculos de avanço, algumas teses do Racine et Shakespeare de Stendhal. O Prefácio ao Leitor de François Ogier (1600-1670), mais conhecido como predicador, foi publicado como introdução à tragicomédia de Jean de Schelandre, Tyr et Sidon, em 1628.

1. O gosto das nações

Encerro-me aqui apenas nos limites da poesia, e digo que o ardor demasiado violento de querer imitar os antigos fez com que os nossos primeiros poemas não tivessem alcançado a glória nem a excelência dos antigos. Eles não tiveram em consideração que o gosto das nações é diferente, tanto relativamente aos objectos do espírito quanto aos do corpo, e que, da mesma maneira que os Mouros, e sem ir tão longe, os Espanhóis, se figuram e se apazem com uma espécie de beleza completamente diferente daquela que apreciamos em França, e que desejam nas suas amantes uma outra proporção de membros e outros traços de face diferentes dos que nós procuramos, até mesmo se encontram homens que formam a ideia da sua beleza com os traços exactos com que nós comporíamos a fealdade; do mesmo modo, não se deve duvidar que os espíritos dos povos tenham inclinações bem diferentes uns dos outros, e sentimentos igualmente dissemelhantes quanto à beleza das coisas espirituais, tal como o é a poesia, o que se faz não obstante sem o interesse da filosofia: porque ela entende bem que o espírito de todos os

homens, qualquer que seja o céu sob o qual nasçam, deve convergir para um mesmo julgamento no que toca às coisas necessárias ao bem soberano, e esforça-se, tanto quanto pode, para os unir na busca da verdade, porque ela não saberia senão ser uma; mas para os objectos simplesmente agradáveis e indiferentes, tal como este de que falamos, ela deixa que as nossas opiniões tomem o caminho que lhes aprouver, e não estende a sua jurisdição sobre esta matéria.

Esta verdade estabelecida abre uma via doce e amável para resolver as disputas que nascem diariamente entre aqueles que atacam e os que defendem as obras dos poetas antigos: porque, como eu não poderia deixar de censurar dois ou três fazedores de canções que tratam Píndaro de tolo e extravagante, Homero de sonhador, etc., e aqueles que os imitaram nestes últimos tempos, também acho insólito que no-los proponham como modelos perfeitos, dos quais não nos seja permitido afastar-nos nem um pouco. A isto é preciso dizer que os Gregos trabalharam para a Grécia, e tiveram êxito, de acordo com o julgamento das gentes honestas do seu tempo, e que nós os imitaremos bem melhor se dermos qualquer coisa ao génio do nosso país e ao gosto da nossa língua, em vez de nos obrigarmos a seguir, passo a passo, tanto a sua intenção, quanto a sua elocução, como o fizeram alguns dos nossos. É neste caso que é preciso que o julgamento funcione como, aliás, em todos os casos, escolhendo dos antigos o que se pode adaptar ao nosso tempo e ao humor da nossa nação, sem todavia censurar as obras sobre as quais tantos séculos passaram com a aprovação pública. Eram olhadas, no seu tempo, sob uma outra perspectiva diferente da que neste momento usamos, e descobriam aí algumas graças que nos estão ocultas e para a descoberta das quais seria necessário ter respirado o ar da Ática à nascença, e ter sido alimentado com esses excelentes homens da Grécia antiga.

2. Sobre a tragicomédia

Também os próprios antigos, reconhecendo o defeito do seu teatro, e que a pouca variedade que aí se praticava tornava os espectadores melancólicos, foram obrigados a introduzir as sátiras sob a forma de interlúdio as quais, por uma licenciosidade desenfreada de maldizer e ofender as personagens mais qualificadas, captavam a atenção dos homens, que se divertem normalmente a ouvir falar mal dos outros.

Esta economia e disposição de que se serviram faz com que não tenhamos dificuldade em desculpar a invenção das tragicomédias, que foi introduzida pelos Italianos. Veja-se que é muito mais razoável misturar as coisas graves com as menos sérias numa mesma sucessão de discurso, e fazê-las encontrarem-se num mesmo tema de fábula ou de história, do que juntar, fora da obra, as sátiras com as tragédias, que não têm nenhuma ligação de conjunto e que confundem e perturbam a vista e a memória dos auditores: pois dizer que é pouco conveniente fazer aparecer numa mesma peça as mesmas personagens, tratando tanto de assuntos sérios, importantes e trágicos, e imediatamente a seguir, de coisas comuns, vãs e cómicas, é ignorar a condição da vida dos homens, de quem os dias e as horas são muitas vezes entrecortados de risos e de lágrimas, de contentamento e de aflição, segundo são agitados pela boa ou má Fortuna. Algum dos deuses quis noutros tempos misturar a alegria com a tristeza para fazer uma única composição; não conseguiu fazê-la, mas ligou a cauda de uma à outra. É por isso que vulgarmente se sucedem tão de perto, e a própria natureza mostrou-nos que não se diferenciam nada uma da outra, pois que os pintores observam que os mesmos movimentos dos músculos e dos nervos que formam os risos nas faces são os mesmos que servem para nos fazer chorar e pôr nessa triste postura em que testemunhamos uma dor profunda. E depois, no fundo, aqueles que querem que não se altere e não se mude nada nas invenções dos antigos, discutem aqui apenas sobre a palavra, e não sobre a

coisa: pois, o que é o Ciclope de Eurípides senão uma tragicomédia cheia de zombarias e de vinho, de Sátiros e de Silenos dum lado, do sangue e da raiva de Polifemo com o olho vazado do outro?

A coisa é então antiga, embora o nome seja novo; resta-nos somente tratá-la como é devido, fazer falar cada personagem segundo o assunto e a conveniência, e saber descer oportunamente do coturno da tragédia (porque aqui é permitido usar estes termos) à chinelada da comédia, como o fez o nosso autor.

Ninguém ignora quanto o estilo que se emprega em tão diferentes matérias deve ser diferente: um alto, elevado, superior; o outro medíocre e menos grave. É por isso que Plínio o Moço tinha, de modo bem divertido, chamado a duas das suas casas de campo Tragédia e Comédia, porque uma estava situada na montanha, e a outra em baixo, à beira do mar.

(Tyr et Sidon, tragicomédie divisée en deux journées, 1628. Préface au Lecteur par F.O.P.; veja-se também Ancien Théâtre François, t. VIII, Jannet, 1856.)

15 – MAIRET: PREFÁCIO DE SILVANIRA (1631)

Jean de Mairet (1604-1686) teve uma carreira de autor dramático, breve mas brilhante, que decorreu entre 1625 e 1640, na época em que as discussões sobre as regras estão mais acesas.

Opôs-se a Corneille quando da querela do Cid. A sua tragicomédia pastoral Silvanira, cujo tema foi buscar ao célebre romance de Honoré d'Urfé, L'Astrée, é precedida de um prefácio ambicioso que já foi comparado, tanto pela sua ousadia quanto pela sua influência, ao Prefácio a Cromwell de Victor Hugo. O seu título completo é Prefácio em forma de discurso poético. Nele se afirma, pela primeira vez, a necessidade de respeitar as três unidades, de acção, de tempo e de lugar, caso se queira agradar ao novo público da época.

1. Os géneros do teatro

O poema dramático divide-se normalmente em tragédia e comédia. A tragédia não é outra coisa senão a representação de uma aventura heróica na miséria. (...) A sua etimologia é tirada da palavra grega «tragos» e «aédia», em que uma significa bode, e a outra canto, porque o bode era o prémio que antigamente se dava àqueles que cantavam a tragédia. (...) A comédia é a representação de uma fortuna privada sem nenhum perigo de vida. Vem da palavra «comos», que quer dizer burgos ou aldeias, porque a juventude da Ática tinha por costume representá-la no campo. Da definição da tragédia e da comédia pode-se facilmente retirar a da tragicomédia, que não é mais do que uma composição feita de uma e de outra. De maneira que a tragédia é como o espelho da fragilidade das coisas humanas, visto que esses mesmos reis e esses mesmos príncipes que aí se vêem no princípio tão gloriosos e triunfantes, servem, no fim, de provas lastimáveis das insolências da fortuna. A comédia, ao contrário, é uma certa representação que nos figura a vida de pessoas de condição medíocre, e que mostra aos pais e aos filhos de família a maneira de bem viver reciprocamente entre si, e o começo normalmente não deve ser alegre como, pelo contrário, o fim nunca deve ser triste. O tema da tragédia deve ser um assunto conhecido, e por consequência fundado na história, embora por vezes se possa misturar aí qualquer coisa de fabuloso. O da comédia deve ser composto de uma matéria toda inventada, mas porém verosímil. A tragédia descreve em estilo elevado as acções e as paixões das pessoas elevadas, enquanto a comédia não fala senão dos medíocres em estilo simples e medíocre. A tragédia no seu começo é gloriosa, e mostra a magnificência dos grandes; no seu fim é lastimável, como aquele que mostra reis e príncipes reduzidos ao desespero. A comédia na sua entrada é irresoluta, turbulenta no meio, porque é aí que se dão todos os enganos e intrigas, e alegre no fim. De maneira que

o começo da tragédia é sempre alegre, e o fim sempre triste; tudo ao inverso da comédia, cujo começo é voluntariamente bastante triste, na medida em que é ambíguo, mas o seu fim é infalivelmente belo e alegre: uma causa um desgostar da vida por causa dos infortúnios de que está cheia; e a outra persuade-nos a amá-la pelas razões contrárias. (...)

A tragédia e a comédia diferem entre si não apenas na natureza do seu tema, mas ainda na forma e na disposição das suas partes. Mas na medida em que quero ser sucinto, e que a minha pastoral está mais disposta para o cómico, embora seja do género tragicómico, bastará que faça a divisão das partes da comédia, sem me debruçar sobre as da tragédia que estão já amplamente deduzidas no filósofo e comentador de Séneca¹.

As partes principais da comédia são quatro: prólogo, prótese, epítase e catástrofe. O prólogo é uma espécie de prefácio no qual é permitido, além do argumento do assunto, dizer qualquer coisa a favor do poeta, da própria fábula, ou do autor.

Prótese é o primeiro acto da fábula, no qual uma parte do argumento é explicada, e a outra não se diz, a fim de reter a atenção dos auditores.

A epítase é a parte mais turbulenta da fábula, em que se vê aparecer todas as dificuldades e as intrigas que se desenlaçam no fim, e que propriamente se pode chamar o nó da peça.

A catástrofe é aquela que muda todas as coisas em alegria, e que presta o esclarecimento de todos os acidentes que aconteceram em cena. Esta divisão foi feita seguindo a ordem das comédias de Terêncio, que o Tasso e Guarini observaram pontualmente. Resta agora saber quais são as condições essenciais da comédia.

¹ O filósofo é Aristóteles. O comentador de Séneca é sem dúvida um erudito do princípio do século XVII. (N.F.)

Parece-me ter já dito que o tema da comédia deve ser inventado, ao contrário do da tragédia, que deve ter um fundamento verdadeiro e conhecido, como a Antígona e a Medeia, embora seja permitido misturar aí o fabuloso, tal como a fuga dessa desesperada após o incêndio do palácio de Creonte, e o regresso de Teseu depois da sua viagem aos Infernos.

De resto, o tema da comédia deve ser uma pura invenção, e não uma fábula; porque a fábula é uma invenção de coisas que não existem e não podem existir, como as Metamorfoses de Ovídio.

1. As três unidades

A segunda condição é a unidade de acção, quer dizer que deve haver uma acção mestra e principal com a qual todas as outras se relacionam, como as linhas da circunferência relativamente ao centro. É verdade que se lhe pode juntar qualquer coisa na forma do episódio da tragédia, a fim de remediar à nudez da peça, porém apenas desde que isso não prejudique de alguma maneira a unidade da acção principal, à qual deverá ser subordinada; e neste caso o tema da comédia não é simples, mas composto, como se pode ver na maioria das de Terêncio.

A terceira e mais rigorosa é a ordem do tempo, que os primeiros trágicos reduziam ao curso de um dia e os outros, como Sófocles na sua Antígona, e Terêncio no seu *Heautontimorúmeno*¹ de Menandro, a estenderam até ao dia seguinte; porque é sempre a mesma regra, tanto para as comédias como para as tragédias. Parece então que é necessário que a peça esteja dentro das regras, no mínimo das vinte e quatro horas, de modo a que todas as acções do primeiro até ao

¹ Heautontimorúmeno, em grego no original francês, refere-se a uma comédia de Menandro (reescrita por Terêncio), *O Verdugo de si próprio*, representada em Abril de 163 a.C., no Festival de Cibele. (N.T.)

último acto, que não devem nunca ficar aquém, nem ir além do número de cinco, possam chegar ao seu fim nesse espaço de tempo.

Esta regra, que se pode considerar uma das leis fundamentais do teatro, foi sempre religiosamente respeitada entre os Gregos e os Latinos. E surpreende-me que os nossos escritores dramáticos, que hoje são uma multidão tão grande, uns não tenham ainda tomado providências para a guardar, e que os outros não tenham discrição suficiente para ao menos se impedirem de a criticar, se não são suficientemente razoáveis para a seguir na continuação dos primeiros homens da antiguidade, que no geral não se submeteram sem motivo. Pela minha parte guardo esse respeito aos Antigos, de não me opor nunca nem à sua opinião nem aos seus usos, se a tal não sou obrigado por um motivo claro e pertinente. É de crer, por todo o tipo de aparências, que estabeleceram esta regra a favor da imaginação do espectador, que experimenta incomparavelmente mais prazer (e a experiência demonstra-o) na representação de um assunto disposto desta maneira, do que de um outro que assim não o esteja; tanto mais que, sem qualquer dificuldade ou distracção, ele vê aqui as coisas como se elas acontecessem verdadeiramente diante dele, e no caso em que o comprimento do tempo, que por vezes é de alguns dez ou doze anos, a necessidade exige que a imaginação seja desviada do prazer deste espectáculo que considerava como sendo presente, ela trabalhará para compreender como é que o mesmo actor que antes falava em Roma na última cena do primeiro acto, na primeira do segundo se encontra na cidade de Atenas, ou se quiserem no grande Cairo; é impossível que a imaginação não arrefeça, e que uma mudança de cena tão brusca não a surpreenda, e não a aborreça extremamente, se for preciso que corra sempre atrás do seu tema de província em província, e que quase num momento com ele passe os montes e atravesse os mares. “Bom sim”, dirá alguém acreditando apresentar um bom argumento, o que fará então a imaginação? e que prazer poderá ela sentir na leitura das histórias e dos romances

em que a cronologia é tão diferente? Ou porque é que ela não pode seguir o seu tema por todo o lado, uma vez que não pode ser travada nem pelas montanhas nem pelos mares?

A isto respondo que a história e a comédia, no que respeita à imaginação, não são a mesma coisa: a diferença está neste ponto, é que a história trata-se de uma simples narração de coisas que aconteceram no passado, feita mais propriamente para o manter da memória, e não para contentamento da imaginação; enquanto a comédia é uma representação activa e patética de coisas como se elas estivessem a acontecer realmente naquele momento, e cujo fim principal é o prazer da imaginação. É por tal que na ordem da história exegemática a minha imaginação não considerará estranhas as longas viagens, dado que suponho que tenham sido feitas durante os tempos; mas no caso da dramática é seguro que, por mais força que tenha, nunca será bem imaginado que um actor tenha passado de um pólo ao outro num quarto de hora; e que mesmo que o pudesse fazer, supondo o mesmo comprimento de tempo que supõe para a história (o que, apesar de tudo, não se permite na comédia, pelo motivo que já referi) é impossível que uma tal suposição não lhe retire muito do seu prazer, que consiste principalmente na verosimilhança. Ora uma vez que estamos de acordo que a intenção do cómico é contentar a imaginação do espectador, representando-lhe as coisas como elas são, ou como deveriam ser, e que para esse efeito ele socorre-se da voz, dos gestos, das roupas, dos engenhos e decorações de teatro, parece-me que os Antigos tiveram uma razão justa para restringir os seus temas ao rigor desta regra, como a mais adequada à verosimilhança das coisas, e que melhor se adequa à nossa imaginação, que verdadeiramente pode bem seguir o seu tema por todo o sítio mas que, por outro lado, não tem prazer em fazê-lo. É preciso então confessar que esta regra é de muito bom gosto, e muito difícil de seguir no conjunto, por causa da esterilidade dos belos efeitos que raramente se podem encontrar num espaço de

tempo tão curto. É a razão do Hotel de Bourgogne, que avançam alguns dos nossos poetas que a ele não se querem sujeitar, tanto mais que, dizem eles, que em cem temas de teatro não se encontra um possível com esta circunstância, e que se perderia mais tempo à sua procura do que a tratá-lo e pô-lo em verso. Mas que importa o tempo e a dificuldade desde que o encontro se possa fazer? Trata-se aqui do melhor, e não do mais ou menos: em vez de dez e doze poemas desregrados que nós faríamos, contentemo-nos em conduzir um só à perfeição, e recordemo-nos que o Tasso, o Guarini, o Guidobaldi adquiriram mais glória para si próprios, embora cada um deles não tenha trazido à luz mais do que uma pastoral, do que qualquer que entre nós tenha composto mais de duzentos poemas.

(Mairet, *La Silvanire ou la Morte vive*, 1631. Prefácio. Veja-se também *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, tomo I, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, 1975.)

16 – HEDELIN D'AUBIGNAC: A PRÁTICA DO TEATRO (1657)

François Hédelin, Abade d'Aubignac (1604-1676), prepara a sua Prática do Teatro por instigação do Cardeal de Richelieu e da Academia, muito antes de a publicar. Bom letrado, era sobretudo bom conhecedor do teatro do seu tempo, e queria escrever para os seus contemporâneos¹. É por isso, e mais ainda a partir da observação

¹ Eis como o Abade d'Aubignac define a sua própria intenção: «Já foi muito tratada ao longo dos tempos a excelência do poema dramático, a sua origem, o seu progresso, a sua definição, as suas espécies, a unidade de acção, a medida do tempo, a beleza dos acontecimentos, os sentimentos, os costumes, a linguagem, e mil outras matérias semelhantes, e apenas no geral o que eu chamo de Teoria do Teatro. Mas para as observações que era preciso fazer sobre estas primeiras máximas, como a habilidade em preparar os incidentes, e de reunir os tempos e os lugares, a continuidade da acção, a ligação das cenas, os intervalos dos actos, e em outras particularidades, não nos resta nenhuma Memória da Antiguidade, e os Modernos falaram tão pouco disso, que se pode dizer que não escreveram praticamente nada. Eis o que chamo de Prática do Teatro.

da autoridade, que ele formulará um sistema de conjunto quase completo (apesar de algumas recuperações clássicas) da dramaturgia clássica francesa.

1. A adaptação ao público

Oiço falar dos espectadores por causa do poeta e apenas em relação a ele, para lhe dar a conhecer como os deve ter no pensamento, quando trabalha para o teatro.

Tomo aqui por comparação um quadro, que resolvi usar com frequência neste tratado, e que digo poder ser considerado de duas maneiras. A primeira é como uma pintura, quer dizer, enquanto obra da mão do pintor onde não existem senão cores, e não coisas; sombras e não corpos; dias artificiais, falsas elevações, afastamentos em perspectiva, encurtamentos ilusórios, e simples aparências de tudo o que não é. A segunda, enquanto contém uma coisa pintada, seja verdadeira ou supostamente tal, da qual os locais estão certos, as qualidades naturais, as acções são indubitáveis, e todas as circunstâncias estão de acordo com a ordem e a razão.

Passa-se o mesmo com o poema dramático. Pode-se ao primeiro olhar ter aí em consideração o espectáculo, a simples representação, onde a arte não dá senão as imagens das coisas que não existem. (...)

Ou então observa-se nestes poemas a história verdadeira, ou que se supõe verdadeira, e da qual todas as aventuras aconteceram verdadeiramente com ordem, tempo e lugar, e segundo as intrigas que nos aparecem. (...)

O poeta, considerando na sua Tragédia o espectáculo ou a representação (...), faz tudo o que a sua arte e o seu espírito lhe podem fornecer para torná-la admirável aos espectadores: porque ele não trabalha senão para lhes agradar. Conservará todos os incidentes

mais nobres de uma história. Esforçar-se-á por colocar todas as personagens no estado mais agradável que possam experimentar; utilizará as mais ilustres figuras da retórica, e as mais fortes paixões da moral; nada esconderá de tudo o que se deve saber, e que pode agradar; e nada mostrará de tudo o que se deve ignorar, e que pode chocar. Enfim, ele procurará usar todos os meios para conquistar a estima do espectador, o que nesse momento ocupa todo o seu espírito.

Mas quando considera na sua tragédia a história verdadeira, ou que supõe ser verdadeira, tem apenas cuidado em respeitar a verosimilhança das coisas, e de compor todas as acções, todos os discursos e todos os acontecimentos como se tivessem verdadeiramente ocorrido. Estabelece o acordo entre os pensamentos e as personagens, os tempos e os lugares, os seguimentos com os princípios. Enfim, liga-se de tal modo à natureza das coisas, que não quer contradizer, nem o estado, nem a ordem, nem os efeitos, nem as conveniências; numa palavra, não tem outro guia senão a verosimilhança, e rejeita tudo o que não possua as suas características. Faz tudo como se os espectadores não existissem, quer dizer, todas as personagens devem agir e falar como se fossem verdadeiramente Rei, e não apenas como sendo Bellerose ou Mondory¹, como se estivessem no palácio de Horácio em Roma, e não no Hotel de Bourgogne em Paris; e como se ninguém os visse nem ouvisse senão aqueles que estão no teatro agindo e como que no local representado. E por esta regra eles dizem muitas vezes que estão a sós, que ninguém os vê, nem os ouve, e que não devem temer ser interrompidos nos seus encontros, perturbados nas suas solidões, descobertos nas suas acções, e impedidos nos seus objectivos; ainda que tudo isso se faça e diga na presença de duas mil pessoas, porque aqui segue-se a natureza da acção como verdadeira, em que os espectadores da representação

¹ Bellerose, Mondory e Floridor, que figuram no texto 3, são os grandes actores trágicos da companhia do Hotel de Bourgogne. (N.F.)

não estão lá. O que parece permitir que se faça a observação de que tudo o que parece afectado a favor do espectador, é vicioso.

Sei bem que o poeta só trabalha sobre a acção como verdadeira, apenas na medida em que ela pode ser representada; donde se poderia concluir que existe uma qualquer mistura destas duas considerações, mas eis como deverá desembaraçá-las. Ele examina tudo o que quer e deve fazer conhecer aos espectadores pelos ouvidos e pelos olhos, e se resolve fazer-lhos recitar, ou fazer-lhos ver; porque tem que os ter em conta, ao considerar a acção como representada, mas não deve fazer essas narrativas, nem estes espectáculos apenas porque os espectadores devem tomar conhecimento deles. Então como? É preciso que ele procure na acção considerada como verdadeira, um motivo e uma razão aparente, que se chama cor, para fazer com que estas narrativas e estes espectáculos sejam verosimilmente conseguidos dessa maneira. E arrisco-me a dizer que a maior arte do teatro consiste em encontrar todas essas cores. É preciso que uma personagem venha falar do teatro porque é preciso que o espectador conheça as suas intenções e as suas paixões. É preciso fazer uma narração das coisas passadas, porque o espectador, ignorando-as, não compreenderia nada do resto. É preciso fazer ver um espectáculo porque ele tocará os assistentes com dor ou admiração. É trabalhar a acção enquanto representada, e isto é dever do poeta; é mesmo a sua primeira intenção. Mas ele deve escondê-la sob qualquer cor que dependa da acção como verdadeira. De tal maneira que a personagem que deve falar virá ao palco, porque procura alguém, ou para desempenhar uma qualquer tarefa. A narração das coisas passadas será feita, porque serve para tomar conselho relativamente às presentes, ou para obter uma ajuda necessária. Faz-se ver um espectáculo, porque deve excitar alguém à vingança, e tal é trabalhar a acção enquanto verdadeira sem ter em mente os espectadores, porque verosimilmente tudo isto poderia acontecer assim se as coisas fossem tomadas por si mesmas. (...)

Numa palavra, os espectadores não são de modo nenhum tidos em consideração pelo poeta quando olha a tragédia a partir da verdade da acção, mas apenas na representação, e se de acordo com esta máxima observássemos a maioria dos poemas do nosso tempo, tomaríamos conhecimento que pecam contra a verosimilhança nas coisas que estimamos como mais excelentes; porque os autores, tendo querido expô-las aos espectadores, não procuraram dar-lhes cor para dar a ideia de que tinham sido feitas. Assim, na verdade da história um homem faz uma narrativa necessária, isso é bom, porque o espectador não o pode ignorar; mas este homem não podia saber o que conta. Não é então verosímil que tenha feito essa narrativa. Um amante aparece no teatro sob uma violenta paixão, é a favor dos espectadores; mas ele não pode fazer esse lamento nesse lugar representado pelo teatro. A razão quer que ele esteja num outro lugar completamente diferente e bem afastado. É preciso então procurar uma cor que o obrigue a lamentar-se no lugar da cena, de outro modo é ir contra a verosimilhança; igualmente se pode dizer de mil outras aventuras que aparecem nos nossos teatros, em que todos os dias se metem imagens do que nunca foi, do que não pode ser, do que, verosimilmente, não deve ser.

2. A verosimilhança

Eis aqui o fundamento de todas as peças de teatro, todos falam dela, e poucos a compreendem; eis o carácter geral ao qual é preciso reconhecer tudo o que aí se passa; numa palavra, a verosimilhança é, se é preciso dizê-lo assim, a essência do poema dramático, sem a qual não se pode fazer nada, nem dizer nada de razoável em cena.

É uma máxima geral que o *verdadeiro* não é o assunto do teatro, porque há muitas coisas verídicas que não devem aí ser vistas, e

muitas que não podem ser aí representadas: é porque Sinésio¹ disse, e com razão, que a poesia e as outras artes que são fundadas apenas na imitação, não seguem a verdade, mas a opinião e o sentimento vulgares dos homens.

É verdade que Nero mandou estrangular a mãe, e abrir-lhe o ventre para ver em que sítio tinha sido transportado nove meses antes de nascer; mas esta barbaridade, embora agradável àquele que a executou, seria não apenas horrível àqueles que a vissem, mas mesmo inacreditável, porque era algo que nunca deveria ter acontecido; e entre todas as histórias das quais o poeta queira retirar o seu assunto, não há uma, ou pelo menos não creio que haja, em que todas as circunstâncias sejam adequadas para o teatro, embora verdadeiras, e que possam aí entrar, sem ser alterada a ordem dos acontecimentos, o tempo, os lugares, as pessoas, e muitas outras particularidades.

O *possível* também não será assim o seu assunto, porque há muitas coisas que se podem fazer, ou por encontro de causas naturais, ou pelas aventuras da moral, que, porém, seriam ridículas e pouco críveis se fossem representadas. É possível que um homem morra subitamente, e isso acontece muitas vezes; mas seria troçado por toda a gente aquele que, para terminar uma peça de teatro, fizesse morrer um rival de apoplexia, como de uma doença natural e comum, ou então ser-lhe-iam necessárias muitas preparações engenhosas. É possível que um homem morra com um raio, mas seria uma má invenção para o poeta desfazer-se assim de um amante que tivesse usado para fazer a intriga de uma comédia.

Então não há senão o *verosímil* que possa razoavelmente fundar, sustentar e terminar um poema dramático: isto não quer dizer que as coisas verdadeiras e possíveis sejam banidas do teatro; mas

¹ Teórico do início do século. (N.F.)

só aí são recebidas enquanto tiverem verosimilhança; de modo que, para as fazer aí entrar, é preciso retirar ou mudar todas as circunstâncias que não possuam esta característica, e imprimi-la a tudo o que se queira aí representar.

Não me estenderei aqui sobre a verosimilhança ordinária e extraordinária, que todos os mestres trataram amplamente, e ninguém ignora que as coisas naturalmente impossíveis se tornam possíveis e verosímeis através da potência divina ou da magia; e que a verosimilhança do teatro não obriga a representar somente as coisas que acontecem segundo o curso da vida comum dos homens; mas que ela envolva em si o *maravilhoso*, que torna os acontecimentos tanto mais nobres quanto são imprevistos, embora ainda verosímeis. O que notei porém nesta matéria, é que poucas pessoas compreenderam até onde vai esta verosimilhança: porque toda a gente acreditou que ela deveria ser respeitada na acção principal de um poema, e nos incidentes que se encontram sensíveis aos mais grosseiros; mas não foram mais adiante. Ora, é preciso saber que as mínimas acções representadas no teatro têm que ser verosímeis, ou então são totalmente defeituosas, e não devem estar aí de todo. Não há nenhuma acção humana tão simples que não seja acompanhada das várias circunstâncias que a compõem, como são o tempo, o lugar, a pessoa, a dignidade, as intenções, os meios e a razão de agir. E dado que o teatro deve ser a sua imagem perfeita, é preciso que a represente toda inteira, e que a verosimilhança aí seja observada em todas as suas partes.

3. A representação do lugar

Mas dado que a corrupção e a ignorância do último século trouxeram a desordem ao teatro, a ponto de aí fazerem aparecer personagens em diversas partes do mundo, e que para passar de França

à Dinamarca não é preciso mais do que três toques de rabeca, ou o correr de uma cortina; não seria despropositado dar aqui a razão de ser desta prática dos Antigos, e tal para fazer honra a alguns modernos que sabiamente os imitaram.

Para o compreender, é preciso recorrer ao nosso princípio ordinário. Que o teatro não é mais do que uma representação, que não é preciso imaginar-se que aí exista tudo o que aí vemos, mas sim as próprias coisas cujas imagens aí vemos. Floridor é então menos Floridor que aquele Horácio cuja personagem ele representa, as suas roupas representam as desse romano, ele fala como ele, faz as suas acções, experimenta todos os sentimentos; mas como este herói, agindo e falando assim da maneira como Floridor o representa, estava nalgum lugar, é preciso, sem dúvida, que o lugar em que aparece Floridor represente aquele em que então estava Horácio, de outro modo a representação ficaria imperfeita quanto a essa circunstância. Não acontece assim com o poema épico, pois consistindo apenas em narrativas, das quais retirou o seu nome, e não de acções, o poeta não fica obrigado a marcar os seus lugares, e não o faz, a não ser que tal seja necessário para a inteligência do que ele recita; mas o dramático, consistindo apenas em acções e de modo nenhum em narrativas, e o local sendo uma dependência necessária e naturalmente junta à acção, é absolutamente necessário que o local em que aparece um actor seja a imagem daquele em que então agia a personagem que ele representa.

Esta verdade bem entendida faz-nos saber que o local não pode mudar na continuação do poema, dado que não muda na continuação da representação, pois uma só imagem ficando no mesmo estado não pode representar duas coisas diferentes; um mesmo histrião ou actor não pode representar, ao mesmo tempo, dois homens diferentes, nem sem qualquer mudança fazer Augusto e Marco António um a seguir ao outro; e quando a necessidade obriga a servir-se

de um mesmo actor para fazer duas personagens, ele é mascarado de tal maneira que é tornado completamente irreconhecível; muda de roupa, de cabeleira e de cara, e caso se pudesse ainda mudar a sua voz, tal far-se-ia; esperando que se encontre não sei o quê contra a verosimilhança, que um mesmo homem seja tanto a imagem de um, e logo de seguida a imagem de outro; e aqueles que não têm o espírito assim tão penetrante confundem habitualmente a inteligência do assunto, porque a voz faz reconhecer o actor, algumas vezes chegamos a imaginar que é a primeira personagem mascarada por ordem e necessidade de qualquer aventura, e não pela falta de actores; de maneira que atribuíram essa mudança ao homem representado e não àquele que o representa. Ora, não é menos contrário à verosimilhança que um mesmo espaço e um mesmo dia, que não recebem qualquer mudança, representem ao mesmo tempo dois lugares diferentes, por exemplo a França e a Dinamarca, a Galeria do Palais e as Tuileries. E seguramente para o fazer com alguma espécie de aparência seria preciso pelo menos ter um desses teatros que se movem todos por inteiro, visto que por esta forma o local mudaria totalmente da mesma maneira que as pessoas agindo, e ainda seria necessário que o assunto fornecesse uma razão verosímil para esta mudança, e, como tal não pode acontecer senão pela potência dos deuses que mudam como lhes apetece o estado e a face da natureza, duvido que se possa fazer uma peça razoável com recurso a dez ou doze milagres.

Que se mantenha, então, como constante, que o local onde o primeiro actor que faz a abertura do teatro é suposto estar, deve ser o mesmo até ao fim da peça, e que este lugar, não podendo sofrer nenhuma mudança na sua natureza, não pode admitir nenhuma na sua representação; e, por consequência, que todos os outros actores não possam razoavelmente parecer estar noutro lado.

Mas é preciso não esquecer que este lugar que deve ser sempre um, e nunca mudar, entende-se ser a área, solo ou palco do teatro,

que os antigos chamavam de *proscénio* ou frente da cena, quer dizer, aquele espaço em que os actores vêm aparecer, andam e discorrem; porque como isso representa o terreno ou local fechado sobre o qual as personagens representadas estavam e andavam, e que a terra não se gira como um torniquete; desde que se escolheu um terreno para começar qualquer acção pela representação, é preciso supô-lo imóvel para todo o resto do poema, como de facto assim é. O mesmo não acontece com o fundo e as partes laterais do teatro; porque como eles não figuram senão as coisas que na verdade cercam as personagens agentes, e que podem receber alguma mudança, podem também mudar durante a representação; e é nisso que consistem as mudanças de cena, e dessas decorações cuja variedade sempre alegra o povo, e mesmo os hábeis, quando são bem feitas. Assim nós vimos sobre um teatro uma fachada de um templo ornada com uma bela arquitectura, e depois quando se abriu, descobria-se, seguindo a ordem de perspectiva das colunas, um altar e todo o resto dos ornamentos maravilhosamente representados; de tal maneira que o local nunca mudava, e no entanto apresentava uma bela decoração. Mas não se deve imaginar que o capricho do poeta seja mestre absoluto destas belezas, se ele não encontra as cores no seu assunto: como por exemplo, podia fingir-se um palácio à beira-mar abandonado a pobres gentes do campo; um príncipe chegando a essa costa por naufrágio, que o fizesse ornamentar com ricas tapeçarias, lustres, braços dourados, quadros e outros móveis preciosos; depois seria incendiado por qualquer aventura, fazendo-o cair no abrasamento, o mar apareceria por detrás, sobre o qual se poderia ainda representar um combate de navios. De tal maneira que, com cinco mudanças de teatro, a unidade do lugar seria ainda engenhosamente mantida.

4. O tempo teatral

Então, para discorrer com inteligência, é preciso considerar que o poema dramático tem duas espécies de duração, tendo cada uma o seu tempo próprio e adequado.

A primeira é a verdadeira duração da representação; porque embora o poema, como já dissemos várias vezes, não seja em si, a tomá-lo precisamente, mais do que uma imagem, e partindo de que ele não esteja a considerar normalmente mais do que um ser representativo, devemos, no entanto, recordarmo-nos que há realidade mesmo nas coisas representadas. Realmente os actores são vistos e ouvidos, os versos são realmente pronunciados, e sente-se realmente o prazer e a dor assistindo a essas representações, gasta-se aí um tempo verdadeiro que mantém o espírito dos auditores atentos no decurso de alguns momentos, quer dizer, desde que o teatro se abre, até que se fecha. Ora este tempo é o que eu chamo a Duração Verdadeira da Representação.

Desta duração a medida não pode ser outra senão o tempo necessário para consumir a paciência razoável dos espectadores; porque sendo este poema feito para dar prazer, é preciso que não dure tanto que por fim aborreça e canse o espírito: também é preciso que não seja tão curto que os espectadores saiam com a sensação de não terem sido suficientemente divertidos. Não é que seja preciso tomar esta medida a partir de alguns espíritos inquietos que se fartam continuamente de todas as coisas, e que só buscam a mudança; nem daqueles ainda que, não sei por que estupidez natural nunca se aborrecem, estão sempre satisfeitos com o estado presente em que se encontram; mas é preciso julgar estas coisas pelo sentimento comum dos homens, e como disse, por uma paciência razoável. No que a experiência deve ser a mais fiel mestra, porque é ela que nos ensina que as comédias não podem durar mais de três horas sem nos cansar, nem muito menos sem nos parecerem demasiado curtas. (...)

A outra duração do poema dramático é a da acção representada enquanto considerada como verdadeira, e que contém todo esse tempo que seria necessário para fazer as coisas expostas ao conhecimento dos espectadores, desde que o primeiro actor começa por aparecer, até que o último cesse de agir. Ora esta duração é a principal, não apenas porque está naturalmente ligada ao fundo e essência do poema, mas também porque depende toda do espírito do poeta; é da sua invenção e explica-se pela boca dos seus actores, segundo a sua indústria encontra ou dá as aberturas: e foi ela que na nossa época tem sido o objecto de tantas e diferentes opiniões.

Não podemos dizer se estes três excelentes trágicos, Ésquilo, Eurípides e Sófocles que Aristóteles refere tão assiduamente, e que dão tão poucas horas à duração da acção teatral nos seus poemas, teriam encontrado a regra em qualquer autor de arte poética anterior; ou se, pelo conhecimento que tinham da natureza deste poema, tinham por si próprios reconhecido que razoavelmente não se poderia suportar muito mais: mas é certo que o seu exemplo foi negligenciado pela maioria dos poetas que os seguiram de perto, como o sabemos por esse filósofo, que critica vários do seu tempo porque dão aos seus poemas uma duração demasiado longa, o que parece tê-lo obrigado a escrever a regra, ou antes a renová-la, sobre o modelo daqueles antigos, dizendo, que «a tragédia deve ser encerrada num período de sol».

5. Acção e discurso

A considerar a tragédia na sua natureza e com rigor, segundo o género de poesia conforme o qual ela é constituída, pode dizer-se que está de tal modo ligada à acção que não parece que os discursos sejam uma das suas pertenças. Este poema chama-se *drama*, quer dizer, *acção* e não *narrativa*; os que o representam chamam-se *actores*, e não *oradores*; estes, mesmo que se encontrem presentes,

chamam-se *espectadores* ou *observadores* e não *auditores*; enfim o local que serve para as suas representações, chama-se *teatro*, e não *auditório*, quer dizer, um local onde *se olha o que se faz*, e não onde *se escuta o que se diz*. Também é verdade que os discursos que aí se fazem devem ser como as acções daqueles que aí aparecem; porque aí, *falar*, é *agir*, o que se diz no momento não sendo narrativas inventadas pelo poeta para dar mostras da sua eloquência. E de facto, a narração da morte de Hipólito em Séneca é a acção de um homem assustado por um monstro que ele viu sair do mar, e da funesta aventura desse príncipe. Nas lamentações de Emília do Senhor Corneille, a acção é a de uma rapariga cujo espírito, agitado pelo desejo de vingança e por um grande amor, se excita em irresoluções e movimentos tão diversos: e quando Ximena fala ao seu rei, é a acção de uma rapariga aflita que pede justiça; numa palavra, os discursos para o teatro não são mais que os acessórios da acção, embora toda a tragédia na representação não consista em mais do que discursos; está aí todo o trabalho do poeta, aquilo em que principalmente usa as forças do seu espírito; e se ele faz aparecer algumas acções no seu teatro, é para ter a oportunidade de fazer um qualquer discurso agradável; tudo o que ele inventa, é com a finalidade de o fazer dizer; ele supõe muitas coisas a fim de que elas sirvam de matéria para agradáveis narrações; procura todos os meios para fazer falar o amor, o ódio, a dor, a alegria e o resto das paixões humanas; e até mesmo, é seguro, que faz aparecer muito poucas acções sobre o seu teatro; elas são quase todas supostas, pelo menos as mais importantes, fora do lugar da cena; e se reserva qualquer coisa dela para mostrar, não é senão para aproveitar a oportunidade de fazer falar os seus actores. Enfim, caso se queira examinar bem esta espécie de poema, descobre-se que as acções não estão senão na imaginação do espectador, a quem o poeta, por habilidade, as faz conceber como visíveis, e no entanto não há mais nada de sensível senão o discurso; tal justifica-se bastante claramente pela leitura de uma

única tragédia; porque aí não se vê fazer nenhuma acção, dando-nos o discurso apenas todo o conhecimento e divertimento da peça, da mesma maneira não iríamos ao teatro em tão grandes ajuntamentos, se aí encontrássemos apenas actores mudos.

(Abade d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, 1657. 1: livro I, cap. vi, «Des spectateurs et comment le poète doit les considérer»; 2: Livro II, cap.ii, «De la Vraysemblance»; 3: Livro II, cap. vi, «De l'Unité de Lieu»; 4: Livro II, cap.vii, «De l'Estenduë de l'Action Theatrale, ou du temps et de la durée convenables au Poème Dramatique»; 5: Livre IV, cap.ii, «Des Discours en général». Veja-se também Abade d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Pierre Martino (ed.), Paris, Champion, 1927.)

17 – CORNEILLE: DISCURSOS (1660)

Dramaturgo, Pierre Corneille (1606-1684) foi também teórico, e talvez o maior teórico do teatro do século XVII. A tensão dos seus textos especulativos nasce da sua dupla relação com uma prática contínua de escrita para a cena, e um convívio, por vezes irritado, com os críticos eruditos.

Os três Discursos sobre o teatro trágico, de 1660, acompanhados pelos Exames das peças que Corneille publicava ao mesmo tempo, constituem uma síntese excepcionalmente rica.

1. Verosimilhança e necessidade

O mesmo Aristóteles autoriza-nos a usá-las da seguinte maneira, quando nos diz que *o poeta não é obrigado a tratar as coisas como elas se passaram, mas como poderiam ou deveriam ter-se passado, de acordo com o verosímil ou o necessário*. Ele repete muitas vezes estas últimas palavras, e nunca as explica. Tentarei colmatar essa lacuna o menos mal que me seja possível, e espero que me perdoem se for abusivo.

Digo então, em primeiro lugar, que essa liberdade que ele nos deixe a embelezar as acções históricas com invenções verosímeis não implica nenhuma proibição de nos afastarmos do verosímil quando necessário. É um privilégio que nos dá, e não uma servidão que nos impõe: tal fica claro pelas suas próprias palavras. Se podemos tratar as coisas de acordo com o verosímil ou segundo o necessário, podemos abandonar o verosímil para seguir o necessário, e esta alternativa deixa à nossa escolha a possibilidade de nos servirmos daquele dos dois que nos pareça mais a propósito.

Esta liberdade do poeta encontra-se ainda em termos mais formais no capítulo vinte e cinco, que contém as desculpas, ou melhor, as justificações que se podem usar contra a censura: *é preciso*, diz ele, *que ele siga um destes três modos de tratar as coisas, e que as represente ou tal como foram, ou como dizem que elas foram, ou como deveriam ter sido*: pelo qual ele dá-lhe a escolha, ou da verdade histórica, ou da opinião comum sobre a qual a fábula se funda, ou da verosimilhança. Acrescenta a seguir: *Se o repreendem por não ter escrito as coisas dentro da verdade, que responda que as escreveu como deveriam ter sido; se o acusam de não ter feito nem uma coisa nem outra, que se defenda dizendo que torna pública a opinião comum, como naquilo que contam dos deuses, em que a maior parte não tem nada de verdadeiro*. E um pouco mais adiante: *Por vezes não é o melhor que elas se tenham passado da maneira que ele descreve; no entanto, passaram-se efectivamente dessa maneira, e por conseguinte ele não está a cometer erros*. Esta última passagem mostra que em nada somos obrigados a afastar-nos da verdade para darmos uma melhor forma às acções da tragédia pelos ornamentos da verosimilhança, e mostra-o tão mais fortemente que se mantém constante, pela segunda destas três passagens, que a opinião comum é suficiente para nos justificar quando não temos a verdade do nosso lado, e que poderíamos fazer qualquer coisa melhor do que fazemos, se procurássemos as belezas dessa verosimilhança. Por aqui corremos algum risco de ter um

êxito menor, mas não pecamos senão contra o cuidado que devemos ter quanto à nossa glória, e não contra as regras do teatro.

Faço um segundo reparo sobre estes termos de *verosimilhança* e de *necessidade*, cuja ordem por vezes se encontra invertida neste filósofo, que tão depressa diz *segundo o necessário ou o verosímil*, e tão depressa *segundo o verosímil ou o necessário*. Donde tiro uma conclusão, que há ocasiões em que é preciso preferir o verosímil ao necessário, e outras em que é preciso preferir o necessário ao verosímil. A razão é que, o que se emprega em último lugar nas proposições alternativas, é aí colocado como uma solução inferior, com a qual nos teremos de contentar quando não conseguimos alcançar a outra, e que devemos fazer um esforço para conseguir o primeiro antes de nos reduzirmos ao segundo, ao qual não temos direito de recorrer senão na ausência do primeiro.

Para esclarecer esta preferência mútua do verosímil ao necessário, e do necessário ao verosímil, é preciso distinguir duas coisas nas acções que compõem a tragédia. A primeira consiste nessas mesmas acções, acompanhadas das circunstâncias inseparáveis do tempo e do espaço, e a outra na ligação que elas têm em conjunto, que as faz nascer umas das outras. Na primeira, o verosímil é preferível ao necessário, e o necessário ao verosímil na segunda.

É preciso colocar as acções onde seja mais fácil e mais conveniente que aconteçam, e fazê-las chegar com um vagar razoável, sem as apressar extraordinariamente, se a necessidade de as encerrar num espaço e num dia a isso não nos obriga. Já demonstrei no outro discurso¹ que, para conservar a unidade de espaço, muitas vezes fazemos falar numa praça pública as pessoas que, verosimilmente, se encontrariam numa sala, e tenho a certeza que se alguém contasse num romance o que eu faço acontecer no *Cid*, em *Polieucto*,

¹ Discurso sobre a Utilidade e as Partes do Poema dramático. (N.F.)

em *Pompeia*, ou em *O Mentiroso*, dar-lhe-iam um pouco mais do que um dia para o comprimento da sua duração. A obediência que devemos às regras da unidade de dia e lugar dispensa-nos então do verosímil, embora não nos permita o impossível; mas nós não caímos sempre nessa necessidade, e *A Seguidora*, *Cina*, *Teodoro*, e *Nicomedes*, não tiveram qualquer necessidade de se afastar da verosimilhança no que respeita ao tempo, como aqueles outros poemas.

Esta redução da tragédia ao romance é a pedra-de-toque para desenhencilhar as acções necessárias das verosímeis. No teatro estamos embaraçados pelo local, pelo tempo, e pelas incomodidades da representação, que nos impedem de expor à vista muitas personagens ao mesmo tempo, com medo de que uns não fiquem sem acção ou perturbem a dos outros. O romance não tem nenhum destes constrangimentos: dá às acções que descreve todo o vagar que necessitam para se completarem; coloca aqueles que faz falar, agir ou sonhar, numa sala, numa floresta, numa praça pública, segundo seja mais apropriado para a sua acção particular; tem para isso todo um palácio, toda uma cidade, todo um reino, toda a terra, onde fazê-los passear; e se faz acontecer ou narrar alguma coisa em presença de trinta pessoas, pode descrever os diversos sentimentos de um após o outro. É porque ele nunca tem uma liberdade de se afastar da verosimilhança, porque nunca tem uma razão nem desculpa legítima para dela se afastar.

Como o teatro não nos dá tantas facilidades para reduzir tudo ao verosímil, porque nada nos faz saber senão por intermédio das pessoas que expõe à vista do auditor durante pouco tempo, que também nos dispensa dele mais facilmente. Pode sustentar-se que não será tanto o dispensar-nos dela como o permitir-nos uma verosimilhança mais vasta, mas dado que Aristóteles nos autoriza a tratar aí as coisas segundo a necessidade, prefiro dizer que tudo o que aí se passa de um outro modo diferente daquele que se passaria num

romance afinal de contas não tem verosimilhança, e deve ser classificado entre as acções necessárias.

O *Horácio* pode fornecer alguns exemplos: a unidade de lugar é aí exacta, passa-se tudo numa sala. Mas caso se fizesse um romance com as mesmas particularidades que eu aí empreguei, de cena em cena fariam que tudo se passasse só nessa sala? No fim do primeiro acto, Curiácio e Camila, a sua amante, vão juntar-se ao resto da família, que deve estar numa outra parte da casa; entre os dois actos, eles recebem aí a notícia da eleição dos três Horácios; na abertura do segundo, Curiácio aparece nessa mesma sala para os congratular. No romance, essa congratulação teria sido feita no mesmo local em que a notícia teria sido recebida, em presença de toda a família, e não é de todo verosímil que eles os dois se afastem para essa alegria colectiva, mas é necessário para o teatro, e se não fosse assim que os sentimentos dos três Horácios, de seu pai, da sua irmã, de Curiácio, e de Sabina, se apresentassem, teria que fazer aparecer todos em cena ao mesmo tempo. O romance, que não faz ver nada, teria facilmente resolvido o problema, mas em cena foi preciso separá-los para organizar um pouco, e tomá-los um após o outro, começando por estes dois, que fui obrigado a fazer regressar àquela sala sem verosimilhança. Passado isto, o resto do acto é bastante verosímil e não tem nada que fôssemos obrigados a realizar de outra maneira no romance. No fim deste acto, Sabina e Camila, indignadas com desagrado, retiram-se dessa sala num transporte de dor que verosimilmente vai fechar as suas lágrimas nos seus quartos, onde o romance as faria ficar e aí receber as notícias do combate. No entanto, pela necessidade de as fazer ver pelos espectadores, Sabina deixa o seu quarto no início do terceiro acto e regressa para alimentar as suas inquietações dolorosas nesta sala, onde Camila a vem encontrar. Feito isto, o resto deste acto é verosímil, como no outro; e se quereis examinar com este rigor as primeiras

cenas dos dois últimos, encontrareis talvez a mesma coisa, e que o romance colocaria as suas personagens em outros locais diferentes desta sala, se tivessem saído uma vez, como saem no final de cada acto.

Estes exemplos podem ser suficientes para explicar como se pode tratar uma acção segundo o necessário, quando não a podemos tratar segundo o verosímil, que devemos sempre preferir ao necessário quando não consideramos apenas as acções em si.

O mesmo não acontece com a sua ligação, que as faz nascer umas das outras: aí o necessário é preferível ao verosímil, não que esta ligação deva sempre ser verosímil, mas porque ela é muito melhor quando é verosímil e necessária ao mesmo tempo. A razão é fácil de conceber. Quando ela não é senão verosímil sem ser necessária, o poema pode dispensá-la e não é aí de grande importância, mas quando ela é verosímil e necessária, torna-se uma parte essencial do poema, que não pode subsistir sem ela.

Encontrareis em *Cina* exemplos destes dois tipos de ligações; chamo assim ao modo como uma acção é produzida por outra. A sua conspiração contra Augusto é causada necessariamente pelo amor que sente por Emília, porque quer desposá-la, e ela só se lhe entregará nessas condições. Destas duas acções, uma é verdadeira, a outra é verosímil, a sua ligação é necessária. A bondade de Augusto causa os remorsos e a irresolução de Cina: estes remorsos e esta irresolução só são causados verosimilmente por aquela bondade, e não têm senão uma ligação verosímil com ela, porque Cina poderia ter-se mantido firme e atingir o seu objectivo que é casar com Emília. Ele consulta-a sobre a sua irresolução: esta consulta só é verosímil, mas é um efeito necessário do seu amor, porque se ele rompesse a conjura sem a sua confissão, nunca teria atingido o objectivo que se propusera, e, por conseguinte, eis uma ligação necessária entre duas acções verosímeis, ou se vos agradar mais, uma produção necessária de uma acção verosímil por uma outra igualmente verosímil.

Antes de entrar nas definições e divisões do verosímil e do necessário, farei ainda uma reflexão sobre as acções que compõem a tragédia e penso que podemos fazer aí entrar três tipos, segundo melhor acharmos conveniente: umas seguem a história, as outras acrescentam a história, as terceiras falsificam a história. As primeiras são verdadeiras, as segundas por vezes verosímeis e por vezes necessárias, e as últimas devem sempre ser necessárias.

Quando são verdadeiras, não vale a pena estarmos preocupados com a verosimilhança, elas não precisam da sua ajuda. *Tudo o que se fez manifestamente pôde-se fazer*, diz Aristóteles, *porque, se não se pudesse fazer, não se teria feito*. O que nós acrescentamos à história, como não tem o apoio da sua autoridade, não tem esta prerrogativa. *Nós temos uma tendência natural*, acrescenta este filósofo, *para acreditar que o que nunca se fez, não podia ainda ter sido feito* e é por isso que o que nós inventamos precisa da verosimilhança mais exacta que seja possível para o tornar credível.

Pesando bem estas duas passagens, creio não me afastar do seu pensamento quando ousar dizer, para definir o verosímil, que *é uma coisa manifestamente possível na conveniência e que não é nem manifestamente verdadeira nem manifestamente falsa*.

2. A unidade de acção

Defendo então, e já o disse, que a unidade de acção consiste, na comédia, na unidade de intriga ou obstáculo aos objectivos dos actores principais, e na unidade de perigo na tragédia, seja que o seu herói a ele sucumba, seja que se salve. Não é que eu pretenda que não se possa admitir vários perigos numa, e várias intrigas ou obstáculos na outra, desde que de um não se caia necessariamente no outro; porque então a saída do primeiro perigo não torna a acção completa, visto que ela atrai um segundo, e o esclarecimento de

uma intriga não coloca os actores em repouso, dado que os embaraça noutra. A minha memória não me fornece nenhuns exemplos antigos desta multiplicidade de perigos ligados uns aos outros que não destruam a unidade de acção, mas notei a duplicidade independente de um defeito em *Horácio e Teodoro*, em que não é preciso que o primeiro mate a sua irmã à saída da sua vitória, nem que o outro se ofereça ao martírio depois de ter escapado à prostituição, e estou muito enganado se a morte de Políxeno e a de Astíanax, na *Tróada* de Séneca, não cometem a mesma irregularidade.

Em segundo lugar, esta palavra unidade de acção não quer dizer que a tragédia não deva fazer ver senão uma acção no teatro. A que o poeta escolhe por seu tema deve ter um começo, um meio e um fim, estas três partes não apenas são outras tantas acções que constituem a principal, mas além disso, cada uma delas pode conter várias com a mesma subordinação. Não deve haver senão uma acção completa que deixe o espírito do auditor na calma, mas ela só se pode tornar assim por intermédio de outras várias e imperfeitas, que lhe servem de encaminhamento e mantêm esse auditor numa agradável expectativa. É o que é preciso praticar no fim de cada acto para tornar a acção contínua. Não é preciso que se saiba especialmente tudo o que fazem os actores durante os intervalos que os separam, nem ainda que eles ajam mesmo quando não aparecem em cena, mas é necessário que cada acto deixe à espera de qualquer coisa que se deva fazer no seguinte.

3. A unidade de lugar

Quanto à unidade de lugar, não encontro nenhum preceito nem em Aristóteles nem em Horácio. É o que leva alguns a acreditar que a regra só foi estabelecida em consequência da unidade de dia, e a persuadirem-se em seguida que se pode estender até onde um

homem pode ir e vir em vinte e quatro horas. Esta opinião é um pouco desregrada, e se fizéssemos um actor ir de posta, os dois lados do teatro poderiam representar Paris e Ruão. Desejaria, para em nada incomodar o espectador, que o que fazemos representar diante dele em duas horas se pudesse de facto passar em duas horas, e que o que lhe é apresentado num teatro que não muda nada, pudesse cingir-se a um quarto ou uma sala, segundo a escolha que tivesse sido feita; mas muitas vezes isto é tão desastrado, para não dizer impossível, que por necessidade é preciso encontrar um qualquer alargamento para o local, como para o tempo. Fi-lo ver com exactidão em *Horácio*, em *Polieucto* e em *Pompeia*; mas para isso é preciso ou não introduzir mais do que uma mulher, como em *Polieucto*, ou que as duas que introduzimos sejam tão amigas e tenham interesses tão comuns que possam estar sempre juntas, como em *Horácio*, ou que lhes possa acontecer, como em *Pompeia*, que o impulso da curiosidade natural faz sair dos seus aposentos Cleópatra no segundo acto e Cornélia no quinto, para irem até à grande sala do palácio do Rei ao encontro das notícias que esperam. Tal não acontece em *Rogoduna*: Cleópatra e ela têm interesses demasiado diversos para justificar que os seus mais secretos pensamentos ocorram no mesmo espaço. Poderia dizer o que disse de *Cina*, onde no geral tudo se passa em Roma, e em particular metade no gabinete de Augusto, e metade na casa de Emília. Seguindo esta ordem, o primeiro acto desta tragédia seria na antecâmara de Rogoduna, o segundo na câmara de Cleópatra, o terceiro na de Rogoduna; mas se o quarto pode começar no espaço desta princesa, não pode acabar-se aí, e o que Cleópatra aí diz aos seus dois filhos, um após o outro, seria aí mal colocado. O quinto precisa de uma sala de audiências onde uma quantidade de povo possa estar presente. O mesmo caso encontra-se em *Heraclio*. O primeiro acto ficaria muito bem no gabinete de Focas, e o segundo no espaço de Leontina, mas se o terceiro começa no espaço de Pulquéria, não pode acabar-se aí, e

fica fora da aparência que Focas delibere nos aposentos desta princesa a perda de seu irmão.

Os nossos Antigos, que faziam falar os seus reis na praça pública, davam com bastante facilidade a unidade rigorosa de lugar às suas tragédias. Sófocles, entretanto, não a respeitou no seu *Ajax*, que sai do teatro a fim de encontrar um local afastado para se matar, e mata-se aí à vista do povo; o que faz julgar facilmente que aquele em que ele se mata não é o mesmo que aquele donde o viram sair, dado que saiu dali para escolher um outro.

Não tomamos a mesma liberdade de retirar os reis e as princezas dos seus aposentos, e como muitas vezes a diferença e a opposição dos interesses daqueles que estão alojados no mesmo palácio não admitem que eles façam as suas confidências e confessem os seus segredos na mesma sala, é-nos preciso procurar uma qualquer outra acomodação para a unidade de lugar se a quisermos conservar em todos os nossos poemas: de outro modo seria preciso pronunciarmo-nos contra muitos dos que vemos ter um êxito brilhante.

Defendo, então, que é preciso procurar essa unidade exacta tanto quanto seja possível: mas como ela não se acomoda com todo o tipo de assuntos, concordaria de boa vontade que o que se fizesse passar numa só cidade teria unidade de lugar. Não é que eu quisesse que o teatro representasse essa cidade toda inteira, isso seria um pouco vasto de mais, mas apenas dois ou três lugares particulares encerrados no interior das suas muralhas. Assim a cena de *Cina* não sai de Roma, e tão depressa se passa nos aposentos de Augusto no seu palácio, quanto na casa de Emília. *O Mentiroso* tem as Tuileries e a Place Royale em Paris, e *A Seguidora* faz ver a prisão e a casa de Melissa em Lião. *O Cid* multiplica mais ainda os lugares particulares sem abandonar Sevilha e, como a ligação de cenas¹ aí não é

¹ Técnica de encadeamento das cenas no interior de um acto, que visa impedir que a cena fique alguma vez vazia; ou uma mesma personagem faz a ligação, ou utiliza-se uma ligação «de fuga». (N.F.)

respeitada, o teatro desde o primeiro acto é a casa de Ximena, o aposento da Infanta no palácio do rei, e a praça pública; o segundo acrescenta-lhe a câmara do rei, e sem dúvida que há alguns excessos nesta liberdade. Para de alguma maneira rectificar esta duplicidade de lugar quando ela é inevitável, gostaria que se fizessem duas coisas: uma, que nunca se mudasse no mesmo acto, mas apenas de um para o outro, como se fazia nos três primeiros actos de *Cina*; a outra, que estes dois locais não tivessem necessidade de decorações diversas, e que nenhum dos dois fosse alguma vez nomeado, mas apenas o lugar geral em que os dois estão incluídos, como Paris, Roma, Lião, Constantinopla, etc. Isto ajudaria a enganar o auditor, que, não vendo nada que lhe marcasse a diversidade dos lugares, não se aperceberia disso; a não ser que haja uma reflexão maliciosa e crítica, daquelas que poucos são capazes de fazer, a maioria fixa-se calorosamente à acção que vê representar. O prazer que dela retiram é o motivo pelo qual não querem procurar os pequenos desajustes para se aborrecerem, e só os reconhecem à força, quando são demasiado visíveis, como em *O Mentiroso* e *A Seguidora*, onde as diferentes decorações fazem reconhecer esta duplicidade de lugar, a despeito de existirem.

Mas como as pessoas que têm interesses opostos não podem verosimilmente explicar os seus segredos no mesmo local, e dado que por vezes são introduzidos no mesmo acto com ligação de cenas que implica necessariamente esta unidade, é preciso encontrar um meio que a torne compatível com essa contradição que aí provoca a verosimilhança rigorosa, e ver como poderá subsistir o quarto acto de *Rogoduna*, e o terceiro de *Heraclio*, onde já notei essa repugnância por parte de duas pessoas inimigas que falam duma e do outro. Os juriconsultos admitem ficções de Direito; e eu gostaria, seguindo o seu exemplo, introduzir as ficções de teatro, para estabelecer um laço teatral que não fosse nem o aposento de Cleópatra, nem o de Rogoduna na peça que tem este título, nem o

de Focas, de Leontina, ou de Pulquéria em *Heraclio*; mas uma sala para a qual comunicassem estes diversos aposentos, à qual atribuiria dois privilégios: um, que se presumisse que cada um dos que aí falassem, o fazia com o mesmo segredo que se estivesse no seu quarto, o outro, que ao lugar que pertence por vezes à conveniência na ordem comum quando aqueles que ocupam o teatro vão procurar os que estão nos seus gabinetes para lhes falar, estes pudessem vir encontrar-se com eles no teatro, sem chocar essa conveniência, a fim de conservar a unidade de lugar e a ligação entre as cenas. Deste modo Rogoduna no primeiro acto vem encontrar-se com Laonice, que deveria mandar chamar para falar consigo; e no quarto Cleópatra vem ter com Antíoco no mesmo lugar onde ele acaba de submeter Rogoduna, embora, com exacta verosimilhança, este príncipe devesse ir buscar a sua mãe ao seu gabinete, dado que ela odeia demasiado esta princesa para lhe vir falar no seu aposento em que a primeira cena fixaria o resto deste acto, se não atribuíssemos este tempero de que falei à rigorosa unidade de lugar.

(Cormille. *Oeuvres*, 1660. 1: *Discours de la Tragédie*; 2 e 3: *Discours des trois Unités*.)

18 – MOLIÈRE: A CRÍTICA À ESCOLA DE MULHERES (1663)

Molière (1622-1673) consagrou duas pequenas comédias à polémica e à reflexão sobre o teatro, A Crítica à Escola de Mulheres, e O Impromptu de Versalhes (1663). A segunda debruça-se sobre a interpretação, a primeira sobre a dramaturgia e as conveniências.

A Escola de Mulheres (1662) tinha sido vivamente criticada pela verdura e realismo. Ao defender-se, Molière faz mais do que responder a estas críticas; desenvolve a teoria da comédia.

O tom da comédia

LÍCIDAS

Não é nada meu costume criticar, e sou bastante indulgente para com as obras dos outros. Mas, enfim, sem chocar a amizade que o Senhor Cavaleiro testemunha pelo autor, confessar-me-ão que esta espécie de comédias não são propriamente comédias, e que vai uma grande diferença de todas estas bagatelas à beleza das peças sérias. No entanto deu-lhe para ali a toda a gente: não se corre senão para elas, e vê-se uma solidão aterradora nas grandes obras, quando as tolices tomaram Paris. Confesso-vos que por vezes o coração me sangra, e isto é vergonhoso para a França.

CLÍMENE

É verdade que o gosto das pessoas está estranhamente estragado quanto a isso, e que os tempos se acanalham furiosamente.

ELISA

Esse aí ainda é bonito, «se acanalham»! Fostes vós que o inventaste, senhora?

CLÍMENE

Hé!

ELISA

Tinha as minhas dúvidas.

DORANTE

Pensais então, Senhor Lícidas, que todo o espírito e toda a beleza se encontram nos poemas sérios, e que as peças cómicas são tolices que não merecem qualquer louvor?

URÂNIA

Não é isso que eu acho. Cá para mim, a tragédia, sem dúvida, é qualquer coisa de belo quando é bem executada; mas a comédia tem os seus encantos, e acho que uma não será menos difícil de fazer que a outra.

DORANTE

Seguramente, senhora; e se, para a dificuldade, pusésseis um mais do lado da comédia, talvez não vos enganásseis. Porque enfim, eu acho que é muito mais fácil elevar-se seguro dos grandes sentimentos, desafiar em verso a Fortuna, acusar os Destinos, e injuriar os Deuses, do que entrar como deve ser no ridículo dos homens, e reproduzir agradavelmente no teatro os defeitos de toda a gente. Quando pintais heróis, fazeis o que quiserdes. São retratos ao vosso gosto, onde não se buscam parecenças; e não tendes mais que seguir os traços de uma imaginação que voa por si, e que muitas vezes abandona o verdadeiro para agarrar o maravilhoso. Mas quando pintais os homens, é preciso pintar ao natural. Querem que estes retratos sejam parecidos; e nada fizestes, se não fazeis reconhecer aí as pessoas do vosso tempo. Numa palavra, nas peças sérias, para não se ser criticado de todo, basta dizer coisas de bom senso que estejam bem escritas; mas para as outras não será suficiente, é preciso gracejar; e é uma estranha tarefa esta de fazer rir as pessoas de bem.

CLÍMENE

Creio pertencer aos número das pessoas de bem; e no entanto não encontrei uma palavra que me fizesse rir em tudo o que vi.

O MARQUÊS

Na verdade, eu também não.

DORANTE

No teu caso, Marquês, não me espanto: é que não encontrei aí chocarrices.

LÍCIDAS

Na verdade, senhor, o que aí se encontra não vale mais, e todos os seus gracejos são bastante frios na minha opinião.

DORANTE

A corte não achou isso.

LÍCIDAS

Ah! Senhor, a corte!

DORANTE

Terminai, senhor Lícidas. Vejo bem que quereis dizer que a plateia nada entende dessas coisas; e é o vosso refúgio normal, Senhores autores, quando do pouco sucesso das vossas obras acusar a injustiça dos tempos e as poucas luzes dos cortesãos. Sabei, se fazeis favor, senhor Lícidas, que os cortesãos têm tão bons olhos como os outros: que se pode ser tão hábil com uma renda de Veneza e plumas, como com uma peruca curta e um plastrão liso; que a grande prova de todas as vossas comédias é o julgamento da corte; que é o seu gosto que é preciso estudar para encontrar a arte de ter êxito; que não há lugar algum onde as decisões sejam tão justas; e sem ter em linha de conta todas as pessoas sábias que aí estão, as quais, a partir do simples bom senso natural e do comércio com todo o tipo de gente elegante, criam aí um estado de espírito que sem comparação julga mais finamente as coisas do que todo o saber enferrujado dos pedantes.

19 – DRYDEN: *ENSAIO SOBRE A POESIA DRAMÁTICA* (1668)

Depois da revolução inglesa, os teatros reabriram em 1660 sob a Restauração. Os novos autores estavam marcados pela influência da dramaturgia francesa. No entanto, o maior dentre eles, John Dryden (1631-1700), embora fosse sensível a essa influência, não rejeita a herança shakespeariana. O seu Ensaio sobre a Poesia Dramática é uma conversa entre quatro homens de letras de boa companhia, datada, simbolicamente, de 3 de Junho de 1665, dia de uma vitória naval dos ingleses contra os holandeses.

Diálogo entre duas dramaturgias

Eugenius ia continuar o seu discurso quando Lisideius lhe disse que era necessário, antes que avançassem mais, determinar uma medida base para a sua controvérsia; pois como seria possível vir a decidir quem escreveu as melhores peças, antes de se saber o que deveria ser uma peça? Mas, uma vez estabelecido o acordo sobre isto entre as duas partes, cada uma podia recorrer a isso, tanto para provar as suas próprias vantagens, quanto para descobrir as deficiências do adversário.

Ainda não tinha acabado de dizer isto, e já todos lhe pediam o favor de dar a definição de uma peça; e fizeram-no com tanto mais insistência porque nem Aristóteles, nem Horácio, nem qualquer outro que tivesse escrito sobre esse assunto, nunca o tinham feito.

Lisideius, após algumas recusas modestas, confessou por fim que tinha uma rude noção do assunto; de facto, era mais uma descrição do que uma definição; mas que servia para o guiar nos seus pensamentos íntimos, quando se preparava para fazer um julgamento sobre o que os outros tinham escrito: pensava que uma peça tinha que ser *uma imagem justa e vívida da natureza humana*,

representando as suas paixões e humores, e as mudanças de fortuna à qual está sujeita, para o deleite e instrução da humanidade.

(...)

Mas porque Crites¹, no seu discurso a favor dos Antigos, me coarctou, ao referir muitas das regras do palco que os Modernos lhes pediram de empréstimo, irei apenas, com brevidade, perguntar-vos se estais ou não convencidos que, de entre todas as nações foi a francesa a que melhor as respeitou. Eles são tão escrupulosos com a unidade de tempo, que ainda se discute entre os seus poetas se o dia artificial de, mais ou menos, doze horas, não teria sido o referido por Aristóteles, em vez do período natural de vinte e quatro horas; e consequentemente, se todas as peças não deveriam ser reduzidas a esse compasso. Isto eu posso atestar, que em todos os seus dramas escritos nos últimos vinte anos e mais, não encontrei um que tenha expandido o seu tempo para trinta horas; na unidade de lugar são igualmente escrupulosos; pois muitos dos seus críticos limitam-na a esse mesmo pedaço de chão onde é suposto a peça começar; nenhum deles excede o compasso da mesma vila ou cidade.

A unidade de acção em todas as peças é ainda mais evidente, pois não as sobrecarregam com intrigas secundárias, como o fazem os Ingleses; razão pela qual muitas cenas das nossas tragicomédias desenvolvem um padrão que não é da família da intriga principal; e que vemos duas teias distintas numa peça, como aquelas em coisas mal escritas; e duas acções, ou seja, duas peças desenvolvidas em conjunto, para confusão do público; o qual, antes de ter sido entusiasmado por uma das partes, foi distraído pela outra; e por este meio não desposa o interesse de nenhuma. Daqui igualmente decorre que uma metade dos nossos actores é desconhecida da outra. Mantêm a

¹ Crites falou pelos Antigos, Eugenius pelos Modernos; o debate confronta ainda Lisideius, que fala aqui pelos Franceses, e Neandro que lhe responderá em nome dos Ingleses (e, parece, que também do próprio Dryden). (N.F.)

suas distâncias, como se fossem os Montagues e os Capuletos, e raramente estabelecem um relacionamento antes da última cena do quinto acto, quando devem todos encontrar-se em cena. Nenhum teatro no mundo tem algo de tão absurdo como a tragicomédia inglesa; é um drama de nossa própria invenção, e a sua forma é suficiente para o proclamar inglês; aqui um rasgo de riso, ali outro de tristeza e paixão, um terceiro de honra, e um quarto um duelo: assim, em duas horas e meia percorremos todos os ataques de loucura do manicómio de Bedlham. Os franceses oferecem a mesma variedade no mesmo dia, mas não o fazem tão fora de estação, ou tão *mal à propos*, como nós: os nossos poetas apresentam a peça e a farsa juntas. (...) O objectivo das tragédias ou peças sérias, diz Aristóteles, é gerar admiração, ou compaixão, ou preocupação; mas não são o riso e a compaixão coisas incompatíveis? e não será evidente que o poeta deve, por necessidade, destruir a primeira ao entremeá-la com a última? Isto é, ele deve arruinar o único fim e objecto da sua tragédia para introduzir de alguma maneira algo forçado, e que não é do seu corpo. Não considerariéis louco o médico que, tendo recebido uma purga, viesse a ordenar imediatamente a seguir que tomásseis um restringente?

(...)

Lisideius concluiu (...); e Neandro, depois de uma breve pausa, respondeu-lhe assim:

«Garantirei a Lisideius, sem grandes discussões, uma grande parte do que ele argumentou contra nós, porque reconheço que os Franceses elaboram as suas intrigas mais regularmente, respeitam as leis da comédia e conveniência da cena (para falar geralmente), com mais exactidão que os Ingleses. Mais ainda, não nego que nos tenha justamente apontado algumas irregularidades nossas que mencionou; porém, apesar de tudo, sou da opinião que nem os nossos erros, nem as suas virtudes, são suficientemente consideráveis para os colocar acima de nós.

«Porque a imitação vívida da natureza, estando na definição de peça, aqueles que melhor preenchem essa lei devem ser considerados superiores aos outros. É verdade, essas belezas da poesia francesa são do tipo que elevam a perfeição daquilo em que se encontra, mas não são suficientes para dá-la ao que não a possui: são, de facto, as belezas de uma estátua, mas não do homem, porque não são animadas pela alma da poesia, a qual é imitação dos humores e paixões; e isto o próprio Lisideus, ou qualquer outro, por mais fanático do seu partido, não pode senão reconhecer, se comparar seja os humores das nossas comédias, ou os caracteres das nossas peças sérias, com as deles.

(...)

«Aceito que os Franceses tenham realizado o que foi possível na base de trabalho que eram as peças espanholas¹; o que era agradável antes, eles tornaram normal; mas não há mais que uma boa peça a ser escrita a partir de todas essas intrigas; são demasiado parecidas para poderem agradar muitas vezes, para o que não precisamos da experiência do nosso próprio palco para o justificar. Quanto à sua nova maneira de misturar o riso com uma intriga séria, não a condeno como Lisideus, embora não possa aprovar o seu modo de o fazer. Ele diz-nos que não nos podemos recobrar tão rapidamente depois de uma cena de grande paixão e preocupação, para passar a outra de riso e humor, e gozá-la com algum prazer: mas porque deveria ele considerar a alma do homem mais pesada que os seus sentidos? Não passam os olhos de um objecto desagradável a outro agradável num tempo muito mais curto do que o que é requerido para isto? E o desgosto do primeiro não realça a beleza do último? A velha regra da lógica poderia tê-lo convencido de que os contrários,

¹ Dryden afirmava no parágrafo anterior que Molière, o jovem Corneille (Thomas), Quinault e alguns outros, depois da morte de Richelieu tinham passado a seguir a moda inglesa (tragicómica) e sobretudo espanhola. (N.F.)

quando colocados juntos, realçam-se um ao outro. Uma gravidade continuada mantém os espíritos demasiado constrangidos, rebaixados, precisamos de os refrescar de vez em quando, como quando descansamos durante uma viagem, para que possamos continuar com mais facilidade. Uma cena de riso misturada com a tragédia tem o mesmo efeito sobre nós que a nossa música tem no intervalo entre os actos; e aí encontramos um alívio para nós mesmos das melhores intrigas e linguagem teatral, se os discursos foram longos. Devo portanto encontrar argumentos mais fortes uma vez que estou convencido de que a compaixão e o riso no mesmo assunto se destroem um ao outro; e entretanto não posso senão concluir, para honra da nossa nação, que nós inventámos, fizemos crescer, e aperfeiçoámos uma maneira de escrever para o palco mais agradável do que alguma vez conheceram os Antigos ou Modernos de qualquer nação, que é a tragicomédia.

«E isto leva a que me admire porque é que Lisideus e muitos outros devam louvar a esterilidade das intrigas francesas acima da variedade e copiosidade das inglesas. As suas intrigas são simples, desenvolvem um padrão que é empurrado para a frente por todos os actores, cada cena da peça contribuindo e caminhando na sua direcção: as nossas, além do padrão principal, têm intrigas secundárias ou preocupações laterais de pessoas e intrigas menos importantes, que são desenvolvidas junto com o movimento da intriga principal; tal como dizem da órbita das estrelas fixas, e da dos planetas, que embora tenham movimentos próprios, redemoinham devido ao movimento do *primum mobile*¹ no qual estão contidos. Esta similitude expressa muito da situação inglesa; pois se na natureza se podem encontrar movimentos contrários que estão de acordo, se um planeta

¹ Referência ao sistema astronómico de Ptolemeu. (N.F.)

pode ir para Este e Oeste ao mesmo tempo, uma das vias pela virtude do seu próprio movimento, a outra pela força do Primeiro Motor, não será difícil imaginar como a intriga secundária, que é apenas diferente e não contrária ao padrão principal, pode naturalmente ser conduzida junto com ela.

(...)

«Pelo seu respeito servil pelas unidades de tempo e lugar, e integridade das cenas, invocaram sobre si próprios essa escassez de intriga e estreiteza de imaginação que pode ser observada em todas as suas peças. Quantos belos acidentes podem acontecer naturalmente em dois ou três dias, os quais não têm qualquer probabilidade de acontecer no compasso de vinte e quatro horas? Também é preciso dar tempo para o amadurecer das intenções as quais, entre os grandes e prudentes tais como muitas vezes são representados na tragédia, não podem, com alguma semelhança da verdade, vir a acontecer a tão breve aviso. Mais ainda, ao amarrarem-se a si próprios estritamente à unidade de lugar e ligação entre as cenas, são muitas vezes forçados a omitir algumas belezas que não podem ser mostradas onde o acto começou; mas poderiam, se a cena fosse interrompida, e o palco desimpedido para as pessoas entrarem em um outro lugar; e portanto, os poetas franceses são muitas vezes forçados a coisas absurdas; pois se o acto começa numa câmara, todas as pessoas na peça devem ter algum motivo ou outro para entrar ali, ou então não devem ser mostradas nesse acto, e às vezes os seus caracteres são muito pouco adequados para aí aparecerem. Tal como, suponhamos que fosse a câmara do rei, no entanto, o mais humilde dos homens na tragédia deve entrar e tratar dos seus assuntos ali, em vez de ser na antecâmara ou no jardim (o que seria mais apropriado para ele), com medo de que o palco tivesse que ser desimpedido, e as cenas interrompidas. Muitas vezes acabam por cair numa inconveniência ainda maior; porque eles mantêm as cenas ligadas,

e no entanto, mudam o lugar; como numa das suas peças mais recentes, onde o acto começa na rua. Aí um gentil-homem vai encontrar um amigo; ele vê-o com o seu criado, saindo da casa de seu pai; falam juntos, e o primeiro sai: o segundo, que é um amante, tem um encontro marcado com a sua amada; ela aparece à janela, e então temos que imaginar que a cena se passa debaixo da janela. Este gentil-homem é chamado e sai, e deixa o seu criado com a sua amada; presentemente ouve-se o pai dela no interior; a jovem tem medo que o criado seja descoberto, e empurra-o por uma porta que é suposto ser a do seu roupeiro. Depois disto, o pai entra para junto da filha, e agora a cena é no interior de uma casa; porque ele vai de quarto em quarto à procura daquele pobre Filipin, (...) que é ouvido do interior, gracejando e dizendo disparates acerca da sua triste condição. E a peça continua desta maneira ridícula, nunca ficando o palco vazio durante todo o tempo: de maneira que a rua, a janela, as duas casas, e o armário, são feitos passear por ali enquanto as pessoas ficam quietas. Então agora, pergunto-vos, o que é mais fácil do que escrever uma peça francesa regular, ou mais difícil do que escrever uma inglesa irregular, como as de Fletcher e Shakespeare?

(Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668. Trad. de Martine de Rougemont. Veja-se também John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, George Watson (ed.), Londres, J. M. Dent, 1962.)

Edição utilizada em apoio à tradução portuguesa: John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, George Watson (ed.), Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1971 (2ª), vol. I, pp. 25; p. 44-46; pp. 56; pp. 58-59; pp. 64-65. (N.T.)

20 – RACINE: *BÉRÉNICE* (1671)

Mais jovem que Corneille e Molière, Jean Racine (1639-1699) foi a expressão perfeita de um certo espírito da dramaturgia clássica francesa, para a qual o seu génio poético contribuiu, fazendo assentar a sua autoridade sobre os autores trágicos das gerações seguintes.

Pouco inclinado a multiplicar as declarações teóricas, só publica breves prefácios ou dedicatórias às suas tragédias.

Os motores da tragédia

Não se trata de uma necessidade que haja sangue e mortos numa tragédia: basta que a sua acção seja grandiosa, que os actores sejam heróicos, que as paixões sejam aí excitadas, e que tudo aí se ressuma dessa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia. Pensei que podia encontrar todas essas partes no meu assunto; mas o que mais me agradou, foi que o achava extremamente simples. Há já muito tempo que queria tentar saber se poderia fazer uma tragédia com essa simplicidade de acção que era tão do gosto dos antigos. Porque é um dos primeiros preceitos que nos deixaram: «Que o que fizerdes», diz Horácio, «seja sempre simples e uno». Eles admiraram o *Ajax* de Sófocles, que não é outra coisa senão *Ajax* que se mata por desgosto, por causa do furor que o atacou após lhe terem recusado as armas de Aquiles. Eles admiraram *Filoctetes*, cujo único assunto é Ulisses que chega para surpreender as flechas de Hércules. Mesmo *Édipo*, embora todo cheio de reconhecimentos, é menos carregado de matéria que a mais simples tragédia de nossos dias. Vemos, enfim, que os partidários de Terêncio, que o elevam e com razão acima de todos os poetas cómicos pela elegância da sua dicção e pela verosimilhança dos seus costumes, não deixam de confessar que Plauto tem uma enorme vantagem

sobre ele pela simplicidade da maioria dos temas de Plauto; e é sem dúvida esta simplicidade maravilhosa que angariou a este último todos os louvores que os antigos lhe dispensaram. E quão mais simples era ainda Menandro, visto que Terêncio é obrigado a usar duas comédias deste poeta para fazer uma das suas!

E não é preciso acreditar que esta regra não seja fundada senão na fantasia daqueles que a fizeram: só o verosímil comove na tragédia, e que verosimilhança existe quando acontece num dia uma multitude de coisas que dificilmente ocorreriam em várias semanas? Alguns pensam que esta simplicidade é uma marca de falta de invenção. Nem sonham que, pelo contrário, toda a invenção consiste em fazer qualquer coisa do nada, e que todo esse grande número de incidentes foi sempre o refúgio dos poetas que não sentiam no seu génio nem abundância nem forças suficientes para, durante cinco actos, captar a atenção dos seus espectadores através de uma acção simples, sustentada pela violência das paixões, pela beleza dos sentimentos e pela elegância da expressão. Estou muito longe de acreditar que todas estas coisas se encontram na minha obra; mas também não posso acreditar que o público tenha má vontade contra mim por lhe ter dado uma tragédia que foi honrada com tantas lágrimas, e cuja trigésima representação teve tanta gente a assistir quanto a primeira.

(Racine, *Bérénice*, 1671, Prefácio.)

21 – BOILEAU: *ARTE POÉTICA* (1674)

Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), como Horácio a quem seguiu muitas vezes de perto, propõe, no seu poema didáctico, que

trata de todas as formas literárias, o resumo das regras e do espírito de uma literatura clássica codificada e estritamente dividida em gêneros.

1. A emoção trágica

Não há serpente, nem monstro odioso,
Que, imitado com arte, se não torne gracioso
Com pincel delicado, o artífice agradável
Do mais horrível faz um objecto amável.
Assim para nos encantar, a tragédia em choros
De Édipo ensanguentado faz falar as dores,
De Orestes parricida os alarmes vai exprimir
E arranca-nos lágrimas, para nos divertir.

Vós, que um nobre ardor pelo Teatro sentis
E vindes em versos pomposos o prémio disputar,
Quereis sobre a Cena as obras exhibir,
Às quais todo o Paris venha aplaudir,
E que, tanto mais belas quanto mais vistas
Ao fim de vinte anos sejam ainda repostas?
Que em todos os discursos a paixão comovente
Busque o coração, o perturbe e aquece.
Se um belo movimento do agradável furor
Não nos encher sempre de um doce terror,
Nem excitar na alma a piedade encantadora,
Em vão exhibireis uma cena sabedora:
Os frios raciocínios só irão esfriar
O espectador sempre lento a aclamar
Que, dos esforços vãos da vossa retórica
Justamente cansado, adormece ou vos critica.
O segredo está primeiro em agradar e comover:
Inventai situações que me possam prender.

2. Para uma comédia aristocrática

A corte estudai, a cidade conhecei:
Uma e outra, em modelos, sempre férteis.
Foi assim que Molière, os seus escritos ilustrando,
Talvez da sua arte o maior prémio ia alcançando,
Se, menos amigo do povo, nas suas doudas pinturas
Não fizessem tantas caretas as suas figuras
Nem trocasse pelo bufão, o agradável e o fino
E sem vergonha, a Terêncio aliasse Tabarino.
Nesse saco ridículo em que Scapin se embrulhou,
Não reconheço mais do *Misanthropo* o autor.

O cómico, inimigo dos suspiros e choros,
Não admite nos seus versos as trágicas dores;
Mas o seu emprego não é ir a uma praça
Com palavras sujas e baixas encantar a populaça.

É preciso que os actores gracejem nobremente;
Que um nó bem formado se densenlace facilmente;
Que a acção, caminhando aonde a razão a guia,
Não se perca nunca numa cena vazia;
Que o estilo humilde e doce se revele decoroso;
Que os seus discursos sempre em piadas copiosos,
Estejam cheios de paixões finamente manejadas,
E as cenas sempre uma à outra ligadas.
Às custas do bom senso guardai-vos de gracejar:
Nunca da natureza vos deveis afastar.
Contemplai com que ar um pai em Terêncio
A um filho apaixonado repreende a imprudência;
Com que ar este amante escuta as suas lições,
E acorre à sua amada esquecendo estas canções.
Não é uma imagem ou um retrato idênticos,
É um amante, um filho e um pai autênticos.

Gosto no teatro de um agradável autor
Que, sem se difamar face ao espectador,
Agrada só pela razão, e que nunca a chocaria.
Mas a um gracejador, de equívoca grosseria,
Que só tem obscenidades para me distrair,
Feito saltimbanco, se quiser, vá divertir
A Pont-Neuf, com as suas falsas patacoadas,
E aos lacaios representar as suas mascaradas.

(Boileau, *Art poétique*, canto III-1: vv. 1-26; 2: vv. 391-428.)

Edição usada em apoio à tradução portuguesa: Boileau, *Arte Poética*, Trad. do Conde da Ericeira (D. Francisco Xavier de Menezes, 1673-1743), Pref. e notas de José Pedro Machado, Lisboa, Papelaria Fernandes, s/d. (N.T.)

22 – DU BOS: REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A POESIA E SOBRE A PINTURA (1719)

O Abade Du Bos (1670-1742) teve uma carreira de homem político, depois historiador e letrado. Nesta última qualidade, a sua obra fundamental foram as Reflexões Críticas sobre a Poesia e sobre a Pintura, muitas vezes reeditadas durante o séc. XVIII, e que forneceram em particular, a partir de uma referência à prática dos Antigos, a base das discussões que se multiplicavam sobre a declamação e a pantomima.

Na sua parte teórica, que aqui nos interessa, as Reflexões do Abade Du Bos dão testemunho da crise em que se encontrava então a dramaturgia francesa, e de uma vontade, por vezes desajeitada, de ultrapassar as regras graças a uma abordagem filosófica.

1. As paixões «superficiais»

O prazer que se sente por ver as imitações que os pintores e os poetas sabem fazer dos objectos que poderiam excitar em nós paixões cuja realidade nos seria um peso, é um prazer puro. Não é secundado pelos inconvenientes de que as emoções sérias, causadas pelo próprio objecto, seriam acompanhadas.

Alguns exemplos esclarecerão melhor ainda que os raciocínios uma opinião que posso temer nunca conseguir expor com clareza bastante. O Massacre dos Inocentes terá deixado ideias bem funestas na imaginação daqueles que viram realmente os soldados desenfreados degolar as crianças no seio das mães ensanguentadas. O quadro de Lebrun, onde vemos a imitação deste acontecimento trágico, comove-nos e entenece-nos, mas não deixa no nosso espírito qualquer ideia importuna: este quadro excita a nossa compaixão sem realmente nos afligir. Uma morte tal como a de Fedra: uma jovem princesa expirando no meio de convulsões horríveis, acusando-se a si própria de crimes atrozes pelos quais se puniu com o veneno, seria um objecto a fugir. Precisaríamos de vários dias antes que nos pudéssemos distrair das ideias negras e funestas que um espectáculo semelhante não deixaria de imprimir na nossa imaginação. A tragédia de Racine, que nos apresenta a imitação deste acontecimento, comove-nos e toca-nos sem deixar em nós a semente de uma tristeza durável. Gozamos a nossa emoção sem ficar alarmados pelo medo de que ela dure demasiado tempo. É, sem nos entristecer realmente, que faz correr as lágrimas de nossos olhos: a aflição não está, por assim dizer, senão à superfície do nosso coração, e sentimos bem que o nosso choro acabará com a representação da ficção engenhosa que o faz correr.

Escutamos, então, com prazer, os homens mais infelizes quando nos entretêm com os seus infortúnios por meio do pincel de um

pintor, ou dos versos de um poeta; mas, como o nota Diógenes Laércio, não os escutaríamos senão com repugnância se exhibissem eles próprios as suas infelicidades diante de nós. (...) O pintor e o poeta só nos afligem enquanto quisermos, eles não nos fazem gostar dos seus heróis e heroínas senão enquanto nos apetercer, quando pelo contrário não seríamos os senhores da medida dos nossos sentimentos; não seríamos os senhores da sua vivacidade como da sua duração, se tivéssemos sido atacados pelos próprios objectos que estes hábeis artesãos imitaram.

2. Acção e narrativa

Ainda que as próprias leis da tragédia, fundadas em boas razões, não proibissem apresentar sobre o teatro acontecimentos idênticos àqueles de que falámos¹, o poeta de bom senso evitaria sempre colocá-los aí. Como estes acontecimentos não podem quase nunca ser aí representados, nem com verosimilhança, nem com decência, degeneram num espectáculo frio e pueril. Não é assim tão fácil impô-los aos nossos olhos, quanto aos nossos ouvidos. Então, algumas ficções têm mais êxito na narrativa do que no espectáculo. O acontecimento, que poderia comover-nos, se nos fosse contado com uma escolha engenhosa de circunstâncias, exibido numa narrativa em que a verosimilhança fosse conseguida, torna-se um jogo de marionetas quando se pretende representá-lo no teatro. Com efeito, as metamorfoses que se representam sobre a cena nas óperas de França e Itália quase sempre fazem rir, embora o acontecimento em si seja trágico. Eis porque o poeta que faz uma tragédia se vê obrigado a recorrer a uma narrativa para nos expor todos os acontecimentos, tais como aqueles de que aqui se trata. Ora, a narrativa de um actor

¹ Assassínios e metamorfoses. (N.F.)

não é, por assim dizer, mais que uma imitação de uma imitação e uma segunda cópia.

Embora a acção que nos mostram numa narrativa, por assim dizer, seja por si muito comovente, comover-nos-á menos do que uma outra acção menos trágica, mas que se passasse diante dos nossos olhos e que fosse dramaticamente representada diante de nós. A primeira cena entre Rodrigo e Ximena comove-nos mais do que a narrativa da morte do pai de Ximena que ela faz ao rei, embora esta narrativa seja feita por uma pessoa que tem um tão grande envolvimento com a ocorrência. No entanto, a morte do conde é um acontecimento mais terrível, e por consequência bem mais capaz de prender do que a conversa entre Ximena e Rodrigo, por mais interessante que possa ser.

3. A poesia do estilo

Assim, a beleza de cada parte do poema, quero dizer a maneira como cada cena é tratada, e a maneira como se explicam as personagens, contribuem mais para o sucesso de uma obra que a justeza do plano, e que a sua regularidade; quer dizer, a união e dependência de todas as diferentes partes que compõem o poema. Uma tragédia, em que todas as cenas tomadas em particular fossem belas mas mal ligadas entre si, deve ter mais êxito que uma tragédia cujas cenas bem ligadas entre si sejam frias. Eis porque admiramos vários poemas que são menos regulares, mas que são sustentados pela invenção e por um estilo cheio de poesia, que de momento a momento apresentam imagens que nos tornam atentos e nos comovem. O prazer sensível que nos causam as belezas renascendo a cada período, impede-nos de nos apercebermos de uma parte dos defeitos reais da peça, e um faz-nos desculpar os outros. É assim que um homem amável, em presença, faz esquecer os seus defeitos e por vezes

os seus vícios durante os momentos em que somos seduzidos pelos seus encantos e pela sua conversa. Ele consegue mesmo por vezes fazer-nos esquecer a definição geral do seu carácter.

A poesia do estilo consiste em emprestar sentimentos interessantes a tudo o que fazemos falar como exprimir por figuras, e a apresentar sob imagens capazes de nos comover, o que não nós tocaria se fosse dito simplesmente em estilo prosaico.

Estas primeiras ideias que nascem na alma assim que ela recebe uma afeição viva, e que se chamam normalmente «sentimentos», comovem sempre, mesmo que sejam expressas nos termos mais simples. Falam a linguagem do coração. Emília torna-se interessante, portanto, quando diz nos termos mais simples:

Amo ainda mais Cina do que odeio Augusto.

Um sentimento cessaria mesmo de ser assim tão comovente se fosse expresso em termos magníficos e com *figuras ambiciosas*. O velho Horácio não me interessaria tanto quanto me interessa se, em lugar de dizer simplesmente o famoso *Que ele morra!*, exprimisse este sentimento em estilo figurado. A verosimilhança morreria com a simplicidade da expressão. Onde percebo afectação, não reconheço mais a linguagem do coração. *Et Tragicus plerumque dolet sermone pedestri*, diz Horácio¹. Mas os regressos que os interlocutores fazem às suas emoções, e às dos outros, as reflexões do poeta, as narrativas, as descrições, numa palavra, tudo o que não é sentimento exige, tanto quanto a natureza do poema e a verosimilhança lho permitam, ser-nos representado sob imagens que formam quadros na nossa imaginação.

¹ «E por sua vez uma personagem de tragédia fala muitas vezes na dor uma linguagem que rasteja», Horácio, *Arte Poética*, vv. 95. (N.F.)

4. A pompa trágica

Dado que a finalidade da tragédia é excitar o terror e a compaixão, dado que o maravilhoso pertence à essência deste poema, é preciso dar toda a dignidade possível às personagens que a representam. Eis porque hoje normalmente vestem estas personagens com roupas imaginadas à vontade de cada um, e cuja primeira ideia é tomada a partir das roupagens de guerra dos romanos antigos, roupa nobre em si mesma, e que parece ter qualquer parte na glória do povo que a usava. As roupagens das actrizes são o que a imaginação pode inventar de mais rico e majestoso. Pelo contrário, usam-se as roupas ditas *da cidade*, quer dizer, aquelas que normalmente são usadas para representar a comédia.

Os franceses não se preocupam com as roupagens para dar aos actores da tragédia a nobreza e a dignidade que lhes convêm. Nós queremos ainda que esses actores falem num tom de voz mais elevado, mais grave e mais firme do que aquele em que se fala nas conversas vulgares. Todas as negligências que o costume autoriza na pronúncia dos encontros familiares estão-lhes proibidas. Esta maneira de recitar é mais prejudicial à verdade do que o seria uma pronúncia mais próxima da das conversas vulgares, mas além de ter mais dignidade, é ainda mais vantajosa para os espectadores que, por seu intermédio, ouvem melhor os versos. Os espectadores, que na maioria estão bastante afastados do teatro¹, teriam muita dificuldade em ouvir bem os versos trágicos cujo estilo é figurado, se fossem recitados mais rapidamente e mais baixo, sobretudo quando os espectadores vissem uma peça pela primeira vez. Uma parte dos versos escapar-lhes-ia, e o que tivessem perdido impedi-los-ia muitas vezes de serem comovidos pelo que ouvissem. É preciso

¹ Trata-se da cena. (N.F.)

ainda que os gestos dos actores trágicos sejam mais comedidos e mais nobres, que a sua forma de andar seja mais grave, e que a sua atitude seja mais séria que os gestos, forma de andar e atitude das personagens de comédia. Enfim, exigimos aos actores de tragédia que apresentem um ar de grandeza e de dignidade em tudo o que fazem, como exigimos ao poeta que as coloque em tudo o que lhes faz dizer.

5. Não há ilusão no teatro

Algumas pessoas de espírito acreditaram que a ilusão era a primeira causa do prazer que nos proporcionam os espectáculos e os quadros. Seguindo o seu sentimento, a representação do *Cid* não nos daria tanto prazer senão pela ilusão que nos cria. Os versos do grande Corneille, o aparelho da cena e a declamação dos actores impõem-se-nos bastante para nos fazer acreditar que, em vez de assistirmos à representação do acontecimento, assistimos ao próprio acontecimento, e que vemos realmente a acção e não apenas uma imitação. Esta ideia parece-me insustentável.

Não poderia haver ilusão no espírito de um homem que tem o seu bom senso, a não ser que anteriormente tivesse sido criada uma ilusão para os seus sentidos. Ora, é verdade que tudo o que nós vemos no teatro concorre para nos comover, mas nada aí cria uma ilusão para os nossos sentidos, porque tudo aí se mostra como imitação. Nada aí aparece, por assim dizer, senão como cópia. Não chegamos ao teatro com a ideia que veremos aí verdadeiramente Ximena e Rodrigo. Não vamos de modo algum com a prevenção como a daquele que se deixou persuadir por um mágico que lhe iria fazer ver um espectro, e entra na caverna em que o fantasma deve aparecer. Esta prevenção predispõe muito para a ilusão, mas não a levamos para o teatro. O cartaz não nos prometeu mais do que uma

imitação ou cópias de Ximena e de Fedra. Chegamos ao teatro preparados para ver o que aí vemos, e aí temos ainda perpetuamente centenas de coisas sob os olhos, as quais, de instante em instante, nos recordam do local em que estamos, e do que somos. O espectador conserva aí, portanto, o seu bom senso, apesar da mais viva emoção. É sem delirar que aí nos apaixonamos. Pode acontecer, no máximo, que uma pessoa muito jovem, de natureza muito sensível, seja de tal modo transportada por um prazer ainda novo para ela, que a sua emoção e a sua surpresa a façam soltar qualquer exclamação ou fazer alguns gestos involuntários, que mostrarão que ela não está a dar uma atenção real à atitude que convém guardar numa assembleia pública. Mas cedo se aperceberá do seu desvario momentâneo ou, para falar mais correctamente, da sua distracção. Porque não é verdade que tenha acreditado durante o seu êxtase ter visto Rodrigo e Ximena. Ela foi somente tocada quase tão vivamente do que teria sido se, realmente, tivesse visto Rodrigo aos pés da sua amada cujo pai acabou de matar. (...)

Conta-se um grande número de histórias de animais, de crianças, e mesmo de homens feitos que se deixaram perturbar por quadros ao ponto de os tomar pelos objectos de que eles não são mais que uma imitação. Todas estas pessoas, dir-se-ia, caíram na ilusão que considerais como impossível.

(...)

Quero bem concordar com todos estes factos, que provam apenas que os quadros podem bem por vezes fazer-nos cair na ilusão, mas não que a ilusão seja a fonte do prazer que nos proporcionam as imitações poéticas ou pitorescas. A prova é que o prazer continua, quando não há mais lugar para surpresas. Os quadros agradam sem ajuda desta ilusão, que não é senão um acidente do prazer que nos proporcionam, e mesmo um acidente bastante raro. Os quadros agradam, embora tenhamos presente no espírito que não são mais

do que uma tela sobre a qual foram colocadas cores com arte. Uma tragédia comove aqueles que conhecem mais distintamente todos os estratagemas que o génio do poeta e o talento do actor põem em acção para os comover.

O prazer que os quadros e os poetas dramáticos excelentes nos podem dar, é mesmo maior quando vemos pela segunda vez, e quando não há lugar para a ilusão. A primeira vez que as vemos, ficamos aturdidos com a sua beleza. O nosso espírito, demasiado inquieto e demasiado em movimento para se fixar nalguma coisa em particular, não goza verdadeiramente nada. Para querer percorrer tudo e ver tudo, não vemos nada distintamente. Não há ninguém que não tenha experimentado o que digo, se alguma vez lhe caiu nas mãos algum livro que desejava ler com muita impaciência. Antes de conseguir ler as primeiras páginas com uma atenção completa, foi-lhe preciso percorrer o seu livro de uma ponta à outra. Assim, quando vemos uma bela tragédia, ou então um belo quadro pela segunda vez, o nosso espírito é mais capaz de se demorar nas partes de um objecto que descobriu e percorreu por inteiro. A ideia geral da obra tomou o seu assento, por assim dizer, na imaginação; porque é preciso que uma tal ideia aí fique durante algum tempo antes de tomar aí o seu lugar. Então o espírito entrega-se sem distração ao que o toca. Um curioso de arquitectura não examina uma coluna, e não se demora sobre alguma parte de um palácio, senão depois de ter dado uma vista de olhos a toda a massa do edifício, senão depois de ter bem colocado na sua imaginação a ideia distinta desse palácio.

(Du Bos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, P. J. Mariette, 1733, 1^a. Parte. 1. Secção 3: «Que o mérito principal dos poemas e dos quadros consiste em imitar os objectos que teriam excitado em nós paixões reais. As paixões que estas imitações fazem nascer em nós são apenas superficiais», pp. 28-30; 2. Secção 13: «Exemplo dos assuntos próprios para ter êxito na pintura», pp. 101-102; 3. Secção 33: «Da Poesia do Estilo na qual as palavras são encaradas como signos das nossas ideias. Que é a Poesia do Estilo que determina o

destino dos poemas», pp. 275-277; 4. Secção 42: «Da nossa maneira de recitar a Tragédia e a Comédia», pp. 417-419; 5. Secção 43: «Que o prazer que sentimos no Teatro em nada é produzido pela ilusão», pp. 429-434.)

23 – LA MOTTE: *DISCURSO PELA OCASIÃO DE ROMULUS* (1722)

Antoine Houdart de La Motte (1672-1731), muitas vezes chamado por engano La Motte Houdart, foi célebre como poeta lírico (Odes), e obteve alguns êxitos no teatro, em particular com a tragédia Inês de Castro (1723). Mas torna-se também notado por uma participação enérgica na Querela dos Antigos e dos Modernos, na qual tomava partido pelos modernos, e pela sua defesa da poesia em prosa (lírica ou trágica).

Os seus Discursos sobre a tragédia, escritos «na ocasião» das suas próprias peças, anunciam a grande revisão dramatúrgica da segunda metade do séc. XVIII.

Sobre o Espectáculo

Desejaria, de resto, que com todas estas atenções, se tivesse ainda tendência para dar à tragédia uma beleza que pareça ser da sua essência, e que todavia ela não tem entre nós; quero dizer essas acções admiráveis que exigem cenários e espectáculo. A maior parte das nossas peças não são mais que diálogos e narrativas; e o que há de surpreendente é que a própria acção que impressionou o autor, e que o determinou na escolha do seu tema, passa-se quase sempre atrás do teatro. Os Ingleses têm um gosto completamente diferente. Dizem que o levam até ao excesso, e até pode ser assim, porque sem dúvida existem acções que não seriam boas para pôr

debaixo dos olhos, seja pela dificuldade da execução para se tornarem verdadeiras, seja pelo horror dos assuntos representados. Pelo primeiro defeito, as acções mais sérias tornam-se pueris e cómicas; pelo segundo, são odiosas e não fariam mais do que acostumar os corações à crueldade. Mas, supondo que uma vez esses defeitos evitados, quantas acções importantes o espectador gostaria de ver, e que lhe são furtadas, com o pretexto das regras, para serem substituídas por narrativas insípidas em comparação com as próprias acções: porque é preciso dizê-lo de caminho, essas narrativas ficam sujeitas a bastantes inconvenientes. Seja porque para se substituírem à presença dos objectos são demasiado empoladas e demasiado poéticas, e então parece que o poeta se reservou essa parte de ostentação, e que ele toma o lugar daquilo que conta; seja porque são demasiado circunstanciais e demasiado exactas relativamente à paixão daquele que as escuta, e que não se interessa senão pelo que lhe diz respeito. Por vezes, para se reduzir ao principal, não se lhes dá a extensão que exigiria a curiosidade do espectador. Colocai as acções no lugar das narrativas, só a presença das personagens vai fazer mais impressão que a narrativa mais cuidada o poderia fazer. Horácio disse-o, e é uma máxima que se tornou trivial, que os espíritos são mais vivamente impressionados pela vista do que pelos ouvidos. Dir-se-ia pela nossa prática que temos uma máxima contrária, dado que afastamos dos olhos as acções mais impressionantes, para não lhes deixar mais do que os preparativos, e que nós nos fiamos, por assim dizer, nas orelhas quando se trata de dar os grandes golpes. (...)

Não conheço mais do que dois grandes quadros nas nossas tragédias; um, no último acto de Rodoguna, e a outra nos dois últimos actos de Atalia. Em Rodoguna não é algo de imponente aquela cerimónia nupcial que decorre à vista do povo que Cleópatra toma como testemunha? Aquela taça suspeita que faz nascer tantos e variados movimentos nas personagens e que, passando de mão em

mão, causa tão grandes revoluções, é por si, um espectáculo considerável; e a presença do povo torna-a ainda mais interessante.

Em Atalia, todo o aparato da coroação de Joas, o diadema real, o gládio de David, o Livro da Lei, o grande sacerdote aos pés do jovem príncipe, a surpresa e alegria dos Levitas ao reconhecê-lo, os juramentos recíprocos dos súbditos e do rei, enfim Joas sobre o seu trono apresentado de repente a Atalia que reconhece a ama, e encontra ainda o lugar do punhal; todos estes objectos impressionam de modo bem diferente que os mais belos versos; e é então que se pode dizer que o espectador assiste a acontecimentos e não simplesmente a discursos, como na maioria das peças. Sobre este assunto faria ainda uma recomendação, é de não colocar estes grandes quadros senão nos últimos actos. Quando se viu o teatro tão animado, não se regressa senão com pena ao simples diálogo, e a cena pareceria tanto mais deserta quanto mais povoada tivesse sido vista anteriormente.

(Les Œuvres de Théâtre de M. de La Motte, avec plusieurs discours sur la tragédie, Dupuis, 1730, tomo I, «Deuxième Discours à l'occasion de Romulus», pp. 118-125.)

24 – RICCOBONI: A ARTE DE REPRESENTAR (1728)

Actor e crítico, Louis Riccoboni (1675-1753) foi em Itália o defensor da tragédia regular ao lado de autores como Maffei, antes de ser chamado a restaurar em França o Teatro Italiano, em 1716. Director da companhia e titular do papel de primeiro apaixonado sob o nome de Lélío, só pode representar um repertório cómico. Assim que se retira da cena em 1728, começa a escrever numerosas obras históricas e críticas sobre o teatro.

O poema Dell'Arte Rappresentativa, com um ritmo alegre e mesclado de gracejos, é anterior aos seus outros tratados, e apresenta-nos,

sem dúvida, o primeiro ensaio europeu sobre o teatro que parte do ponto de vista do actor.

A sinceridade do actor

Escuta-me, e revelar-te-ei uma doutrina que, embora não seja a de Platão, é divina e conveniente para ti.

Na arte da Representação, a primeira das regras é supor que estás só no meio de mil pessoas;

E que o actor que fala contigo é o único que te vê, e apenas ele deve captar os teus verdadeiros pensamentos.

Se qualquer outro pobre diabo representa um Príncipe, é como Príncipe que o deves tratar, mesmo que fosse lenhador;

E então dispõe-te a escutá-lo como se ignorasses tudo, e a segui-lo nos seus pensamentos.

(...)

E agora chegamos a esse velho conto de camponesa (creio ouvir-te falar com entusiasmo) da tua incrível Escola.

Sem os olhos a tua palavra está morta; sem os olhos o teu silêncio é nulo; sem os olhos o cego vai de lado.

Junta ainda a este dogma este princípio original de ter cem olhares que sejam bem desenhados segundo a natureza de cem paixões;

E quando tiverem sido testados com ajuda do espelho e deles próprios, verás talvez mais de mil (espectadores) ensinados ao mesmo tempo.

Sem procurar o artesão, tu o encontrarás em ti ao mínimo desejo, se consultares sempre o teu coração.

Sente o medo, e o teu olhar desanimado exprimi-lo-á; uma grande cólera e teu olhar flamejará.

A vergonha dar-lhe-á horror, e a ironia uma alegria corrompida, que desafio um pintor a reproduzir.

O amor uma doçura inigualável, o aborrecimento uma pena sem dor, a indiferença um não-sei-quê inexprimível;

E o que te desgosta ou o que tu desejas, a alegria e a dor, se as sentes, passarão a ombreira do teu olhar.

Pela segunda vez me provocas, e fazes-me repetir o que já disse quanto à atitude:

Assim deixo-to doravante como regra geral.

(Luigi Riccoboni, *Dell'Arte Rappresentativa*, Londres, 1728, Sexto canto, pp.53, 59-60. Trad. de Martine de Rougemont e Maria-Teresa Bulciolu.)

25 – VOLTAIRE: *BRUTUS* E OUTRAS OBRAS (1730)

Considerado no século XVIII como o maior dramaturgo vivo, representado em toda a Europa, Voltaire (1694-1778) ensaia-se em todos os géneros e ocupa uma posição-chave nas discussões sobre o teatro. As suas tomadas de partido variam relativamente às modas, e muitas vezes contra elas (um dos introdutores de Shakespeare em França, multiplicará os ataques contra ele nos últimos anos da sua vida), mas desenham enfim um sistema coerente que quer equilibrar as qualidades da dramaturgia e do gosto clássicos que é necessário conservar, com o vigor dos teatros grego e inglês, e um empenhamento crescente do poeta.

1. Espectáculo e conveniência

Talvez os Franceses não suportassem que se fizesse representar sobre os seus teatros um coro composto de artesãos e plebeus romanos; que o corpo ensanguentado de César aí fosse exposto aos olhos do povo, e que se excitasse esse povo à vingança, do alto da tribuna

das arengas: é ao costume, que é o rei deste mundo, que cabe mudar o gosto das nações, e a transformar em prazer os objectos da nossa aversão¹.

ESPECTÁCULOS HORRÍVEIS NOS GREGOS²

Os Gregos ousaram apresentar espectáculos não menos revoltantes para nós. Hipólito, quebrado pela sua queda, vem contar as suas feridas e lançar gritos dolorosos; Filoctetes cai nos seus acessos de sofrimento; um sangue negro escorre da sua ferida. Édipo, coberto do sangue que goteja ainda do resto dos seus olhos que acaba de arrancar, lamenta-se dos deuses e dos homens. Ouvem-se os gritos de Clitemnestra que o seu próprio filho degola; e Electra grita no teatro: «Fere-a, não a poupes, ela não poupou o nosso pai». Prometeu está ligado a um rochedo com pregos que lhe enterram no estômago e nos braços. As Fúrias respondem à sombra ensanguentada de Clitemnestra com urros sem qualquer articulação. Muitas tragédias gregas, numa palavra, estão cheias deste terror levado ao extremo.

Sei bem que os trágicos gregos, aliás superiores aos ingleses, erraram tomando muitas vezes o horror pelo terror, e o repugnante e o incrível pelo trágico e o maravilhoso. A arte estava na sua infância ao tempo de Ésquilo, como em Londres ao tempo de Shakespeare; mas, entre os grandes erros dos poetas gregos, e mesmo dos vossos³, encontra-se um patético verdadeiro e belezas singulares; e, se alguns franceses, que não conhecem as tragédias e os costumes estrangeiros senão por traduções e por ouvir dizer, os condenam sem quaisquer restrições, são, parece-me, como os cegos que garantiam

¹ Trata-se de *Júlio César* de Shakespeare. (N.F.)

² Os caracteres itálicos tendo sido utilizados para os títulos introduzidos pelos autores da antologia, os títulos ou subtítulos dos autores dos textos aparecem em maiúsculas mais pequenas. (N.F.)

³ Voltaire dirige-se a Lord Bolingbroke. (N.F.)

que uma rosa não podia ter cores vivas porque contavam os seus espinhos às apalpadelas. Mas se os Gregos e vós passais os limites da conveniência, e se os Ingleses sobretudo apresentaram espectáculos horríveis querendo apresentar terríveis, cá nós, os Franceses, tão escrupulosos como vós fostes temerários, nós detemo-nos de mais com medo de nos entusiasmar; e por vezes não alcançamos o trágico, com medo de ultrapassar os seus limites.

Estou bem longe de propor que a cena se torne um lugar de carnificina, como o é em Shakespeare e nos seus sucessores, os quais, não possuindo o seu génio, só imitaram os seus defeitos; mas ousar acreditar que há situações que não parecem ainda mais do que repugnantes e horríveis aos Franceses e que, bem dirigidas, representadas com arte, e sobretudo adoçadas pelo encanto dos belos versos, poderiam dar-nos uma espécie de prazer sobre o qual não temos dúvidas.

Não existe serpente, nem monstro odioso,

Que, imitado pela arte, não possa agradar aos olhos.

Boileau, *Art poét.*, III, 1-2.

CONVENIÊNCIAS E UNIDADES

Ao menos, digam-me porque é que, aos nossos heróis e às nossas heroínas de teatro, lhes é permitido suicidarem-se, e lhes é proibido matar os outros. A cena ficará menos ensanguentada com a morte de Atalida, que se apunhala por causa do seu amante, do que ficaria com o assassinio de César, e se o espectáculo do filho de Catão, que aparece morto aos olhos de seu pai, é o momento para um discurso admirável desse velho romano; se esta passagem foi aplaudida em Inglaterra e em Itália por aqueles que são os maiores partidários da conveniência francesa; se as mulheres mais delicadas não ficaram nada chocadas, porque é que não se habituariam os franceses? A natureza não é a mesma em todos os homens?

Todas estas leis, de não ensanguentar a cena, de não fazer falar mais de três interlocutores, etc., são leis que, parece-me, poderiam ter algumas excepções entre nós, como tiveram entre os Gregos. Não acontece com as regras da conveniência, sempre um pouco arbitrárias, o que se passa com as regras fundamentais do teatro, que são as três unidades: surgiria fraqueza e esterilidade se se estendesse uma acção para além do espaço de tempo e do lugar convenientes. Perguntai a quem tenha inserido numa peça demasiados acontecimentos os motivos desse erro: se está de boa fé, dir-vos-á que não tinha génio suficiente para preencher a sua peça com um único facto; e se ele usa dois dias e duas cidades para a sua acção, acreditai que é porque não teria a habilidade de a encerrar no espaço de três horas e no recinto de um palácio, como o exige a verosimilhança. Acontece o contrário com aquele que ousaria apresentar um espectáculo horrível sobre o teatro: não chocaria a verosimilhança; e essa ousadia, longe de sugerir qualquer fraqueza por parte do autor, exigiria, pelo contrário, um grande génio para, pelos seus versos, dar uma grandeza verdadeira a uma acção que, sem um estilo sublime, seria apenas atroz e repugnante.

QUINTO ACTO DE RODOGUNA

Eis o que uma vez ousou tentar o nosso grande Corneille, na sua *Rodoguna*. Apresenta uma mãe que, na presença da corte e de um embaixador, quer envenenar o seu filho e a sua nora depois de ter morto o seu outro filho com as suas próprias mãos. Ela apresenta-lhes a taça envenenada; e perante a sua recusa e as suas suspeitas, bebe ela própria, e morre com o veneno que lhes destinava. Golpes assim tão terríveis não devem ser prodigalizados, e não cabe a qualquer um ousar assentá-los. Estas novidades exigem uma grande circunspecção, e uma execução de mestre. Os próprios ingleses confessam que Shakespeare, por exemplo, foi o único entre eles que soube evocar e fazer falar as sombras com êxito.

POMPA E DIGNIDADE DO ESPECTÁCULO NA TRAGÉDIA

Quanto mais uma acção teatral é majestosa ou assustadora, tanto mais se tornaria insípida se muitas vezes repetida; quase como acontece com os pormenores das batalhas que, sendo por si mesmos o que há de mais terrível, tornam-se frios e aborrecidos à força de reaparecerem muitas vezes nas histórias. A única peça em que o senhor Racine introduziu o espectáculo foi na sua obra-prima *Atalia*. Vê-se aí uma criança sobre um trono, a sua ama e sacerdotes que a rodeiam, uma rainha que ordena aos seus soldados que a massacrem, levitas armados que acorrem a defendê-la. Toda esta acção é patética; mas se o estilo também não o fosse, não seria mais que pueril.

Quanto mais se quer ferir os olhos com cenários deslumbrantes, tanto mais se tem a obrigação de dizer grandes coisas; de outro modo ser-se-ia um decorador, e não um poeta trágico.

2. O amor na tragédia

Os actores representaram *Édipo*¹ contrariados, do qual nada esperavam. O público foi inteiramente da vossa opinião: tudo o que estava à maneira de Sófocles foi aplaudido no geral; e o que sugeria um pouco a paixão do amor foi condenado por todos os críticos esclarecidos. Com efeito, minha senhora, que lugar impróprio para a galanteria é um parricídio e o incesto que afligem uma família, e o contágio que assola um país! E que exemplo mais notável do ridículo do nosso teatro e do poder do hábito que, dum lado, Corneille que faz dizer a Teseu:

¹ Este texto é dirigido em 1750 à duquesa do Maine. Voltaire refere-se ao seu próprio *Édipo*, representado em 1718, e que incluía uma intriga galante acrescentada à fábula antiga. (N.F.)

Por mais horrível a devastação que aqui instala a peste
A ausência aos verdadeiros amantes é ainda mais funesta;

e eu que, sessenta anos depois dele, venho fazer falar uma velha Jocasta sobre um velho amor, e tudo isso para comprazer ao gosto mais insípido e mais falso que jamais corrompeu a literatura?

Que uma Fedra, cujo carácter é o mais teatral que alguma vez se viu, e que praticamente é a única que a antiguidade representou apaixonada; que uma Fedra, digo eu, exiba os furores dessa paixão funesta; que uma Roxana, na ociosidade do serrallo, se abandone ao amor e ao ciúme; que Ariadne se queixe ao céu e à terra de uma infidelidade cruel; que Orosmane mate o que ele adora: tudo isto é verdadeiramente trágico. O amor furioso, criminoso, infeliz, seguido de remorsos, arranca nobres lágrimas. Não existe meio termo: é preciso que, ou o amor domine como tirano, ou que não apareça; não é feito para um segundo lugar. Mas que Nero se esconda atrás duma tapeçaria para ouvir os discursos da sua amante e do seu rival; mas que o velho Mitridates se sirva de um ardil cómico para saber o segredo de uma jovem amada pelos seus dois filhos; mas que Máximo, mesmo na peça *Cina*, tão cheia de belezas viris e verdadeiras, não descubra como um cobarde uma conspiração tão importante porque está imbecilmente apaixonado por uma mulher cuja paixão por Cina ele deveria conhecer, e que nos dão como motivo:

..... O amor torna tudo permitido;
Um verdadeiro amante não tem um amigo;

mas que um velho Sertório ame não sei qual Viriato, e que seja assassinado por Perpena, apaixonado por aquela espanhola, tudo isto é pequeno e pueril, é preciso dizê-lo corajosamente; e esta pequenez colocar-nos-ia prodigiosamente abaixo dos Atenenses se os nossos grandes mestres não tivessem redimido esses defeitos, que são da

nossa nação, pelas belezas sublimes que pertencem unicamente ao seu génio.

Uma coisa a meu ver bastante estranha, é que os grandes poetas trágicos de Atenas tenham com tanta frequência tratado assuntos em que a natureza exhibe tudo o que ela tem de comovente, uma Electra, uma Ifigénia, uma Mérope, um Alcmeón, e que os nossos grandes modernos, negligenciando tais temas, não tenham quase tratado senão o amor, que muitas vezes é mais adequado à comédia que à tragédia. Por vezes acreditaram enobrecer este amor com a política; mas um amor que não é furioso é frio, e uma política que não é uma ambição desenfreada é ainda mais fria. Os raciocínios políticos são bons para Políbio, para Maquiavel; a galanteria está no seu lugar na comédia e nos contos; mas nada de tudo isto é digno do patético e da grandiosidade da tragédia.

3. A mistura dos géneros

Se a comédia deve ser a representação dos costumes, esta peça parece bastante ser desse tipo. Vê-se aí uma mistura de seriedade e de gracejos, de cómico e de comovente. É assim que a vida dos homens está matizada; muitas vezes mesmo uma única aventura produz todos estes contrastes. Nada é mais comum que uma casa na qual um pai resmunga, uma filha arrebatada pela sua paixão chora, o filho zomba dos dois, e alguns parentes tomam parte na cena de maneiras diferentes. Troça-se muitas vezes num quarto do que entenece no quarto vizinho, e a mesma pessoa algumas vezes ri e chorou pela mesma coisa no mesmo quarto de hora.

Uma senhora muito respeitável, estando um dia à cabeceira de uma das suas filhas que estava em perigo de vida, cercada de toda a sua família, exclamava fundindo-se em lágrimas: «Meu Deus, deixai-a comigo e levai todos os meus outros filhos!» Um homem que

tinha desposado uma outra das filhas aproxima-se dela e, puxando-lhe pela manga: «Minha senhora, diz ele, os genros também contam?» O sangue-frio e o cómico com que pronunciou esta palavras fez um efeito tal sobre esta senhora aflita que ela começou a rir às gargalhadas; todos a seguiram a rir; e a doente, tendo sabido do que se tratava, ainda riu mais alto que os outros.

Não inferimos daqui que toda a comédia deva ter cenas de bufonaria e cenas enternecedoras. Existem muitas peças de qualidade onde apenas reina a alegria; outras completamente sérias, outras misturadas, outras onde o enternecimento vai até às lágrimas. Não se deve excluir nenhum género, e se me perguntassem que género é o melhor, responderia: «O que for melhor tratado».

(...)

A comédia, mais uma vez, pode então apaixonar-se, entusiasmar-se, enternecer, desde que depois faça rir as pessoas de bem. Se lhe faltasse o cómico, se não fosse senão lacrimajante, então seria um género muito depravado e muito desagradável.

Confessa-se que é raro fazer passar os espectadores insensivelmente do enternecimento ao riso; mas esta passagem, por mais difícil que seja de captar numa comédia, não é menos natural aos homens. Já fizemos notar noutro momento que nada é mais vulgar que as aventuras que afligem a alma, e cujas circunstâncias inspiram em seguida uma alegria passageira. Infelizmente é assim que é feito o género humano. Homero representa mesmo os deuses rindo da desgraça de Vulcano, no tempo em que eles decidem sobre o destino do mundo. Heitor sorri do medo de seu filho Astíanax, enquanto Andrómaca semeia as lágrimas.

(Voltaire, *Œuvres complètes*, Louis Moland (ed.), Paris, Garnier, 1883. 1: *Discours sur la Tragédie. A milord Bolingbroke* (1730), tomo I, pp. 317-320; 2: *Épître à Madame la duchesse du Maine* (1750), tomo IV, pp. 82-83; 3: *L'Enfant prodigue. Préface de l'éditeur* (1738), tomo II, p. 443; e *Nanine, ou le Préjugé vaincu. Préface* (1750), tomo IV, p. 10.)

26 – DIDEROT: *CONVERSAS SOBRE O FILHO NATURAL E OUTRAS OBRAS* (1757)

Denis Diderot (1713-1784), dramaturgo contestado, representado ainda durante a sua vida pela província e pelo estrangeiro, consagra ao teatro clássico uma primeira crítica que se tornou notada (que Lessing iria traduzir e comentar na sua Dramaturgia de Hamburgo) no quadro de um romance galante, As Jóias Indiscretas, em 1748. Em 1757 e 1758, acrescenta aos seus dois grandes dramas, O Filho Natural e O Pai de Família, as Conversas sobre o Filho Natural e um tratado Sobre a Poesia Dramática que fundaram para a França uma nova dramaturgia. A sua concepção do actor era então próxima da de Luigi Riccoboni (veja-se texto 24): Dorval, protagonista das Conversas, é igualmente o autor, a personagem principal e o actor do seu próprio papel em O Filho Natural, cujo envolvimento pessoal e sensibilidade apenas permitiam a representação.

Tendo as suas ideias filosóficas evoluído profundamente, Diderot deveria no Paradoxo sobre o Actor (sobre o qual trabalha de 1769 até aos últimos anos da sua vida, mas que só foi publicado em 1830) propor uma interpretação da criação do actor, e de todos os actos de criação, em torno da qual a controvérsia ainda continua.

1. Texto, gesto e sensibilidade

DORVAL

Há lugares que seria preciso quase abandonar ao actor. É ele quem deve dispor da cena escrita, repetir certas palavras, retomar certas ideias, suprimir algumas e acrescentar outras. Nos *cantabile* o músico deixa a um grande cantor o livre exercício do seu gosto e do seu talento: contenta-se em marcar-lhe os intervalos principais de um *bel-canto*. O poeta deveria fazer o mesmo quando conhece

bem o seu actor. O que é que nos afecta no espectáculo de um homem animado por uma grande paixão? São os seus discursos? Às vezes. Mas o que comove sempre, são os gritos, as palavras inarticuladas, as vozes entrecortadas, alguns monossílabos que se escapam por intervalos, um não sei que murmúrio na garganta, entredentes. A violência do sentimento entrecortando a respiração e levando a comoção ao espírito, separa as sílabas das palavras, o homem passa de uma ideia a outra; começa uma multitude de discursos, e não acaba nenhum; e, com excepção de alguns sentimentos que transmite no primeiro acesso, aos quais regressa sem cessar, o resto não é mais do que uma sequência de ruídos fracos e confusos, de sons expirantes, de acentos abafados que o actor conhece melhor que o poeta. A voz, o tom, o gesto, a acção, eis o que pertence ao actor; e é o que nos toca, sobretudo no espectáculo das grandes paixões. É o actor quem dá ao discurso toda a energia que este tem. É ele quem leva aos ouvidos a força e a verdade da entoação.

EU

Por vezes pensei que os discursos dos amantes apaixonados não eram coisas para ler, mas para serem ouvidas. Porque, dizia a mim próprio, não é a expressão *amo-vos*, que foi arrancada ao recato de uma mulher austera, dos projectos de uma leviana, da virtude de uma mulher sensível: é o tremor na voz com o qual é pronunciado; as lágrimas, os olhares que o acompanham. Esta ideia está próxima da vossa.

DORVAL

É igual. Um ramo oposto a estas verdadeiras vozes da paixão, é aquilo que chamamos de *tiradas*. Nada é mais aplaudido, e de maior mau gosto. Numa representação dramática, não se trata também do espectador como se não existisse. Há alguma coisa que se

dirige a ele? O autor saiu do seu tema, o actor levado fora do seu papel. Saem os dois do teatro. Vejo-os na plateia; e enquanto dura a tirada, para mim a acção suspendeu-se, e a cena fica vazia.

Há, na composição de uma peça dramática, uma unidade de discurso que corresponde a uma unidade de entoação na declamação. São dois sistemas que variam, não digo da comédia à tragédia, mas de uma comédia ou de uma tragédia a outra. Se fosse doutra maneira, haveria um defeito, ou no poema, ou na representação. As personagens não teriam ligação entre si, a conveniência a que se devem submeter, mesmo nos contrastes. Sentir-se-iam, na declamação, dissonâncias que feririam. Reconhecer-se-á, no poema, um ser que não teria sido feito para a sociedade em que o introduziram.

É o actor que tem que sentir esta unidade de tom. Eis o trabalho de toda a sua vida. Se este tacto lhe falta, a sua representação será umas vezes fraca, outras exagerada, raramente equilibrada, boa nalguns momentos, má no conjunto.

Se o furor de ser aplaudido toma posse de um actor, ele exagera. O defeito do seu acto alarga-se à acção de um outro. Deixa de existir unidade na declamação do seu papel. E também na declamação da peça. Passo a ver sobre a cena apenas uma assembleia tumultuosa em que cada um usa o tom que lhe apetece; fico aborrecido; levo as mãos às orelhas e fujo.

(...)

Apreciai a força de um grande conjunto de espectadores, a partir daquilo que vós próprios sabeis acerca da acção dos homens uns sobre os outros, e da comunicação das paixões nos distúrbios populares. Quarenta ou cinquenta mil homens não são contidos pela decência. E se acontecesse que uma pessoa importante da república vertesse uma lágrima, que efeito pensais que a sua dor iria produzir sobre o resto dos espectadores? Há alguma coisa de mais patética que a dor de um homem venerável?

Aquele que não sente aumentar a sua sensação pela grande quantidade daqueles que a partilham, tem um qualquer defeito secreto; tem no seu carácter qualquer coisa de solitário que me desagrada.

Mas, se o concurso de uma grande quantidade de homens poderá acrescentar a emoção do espectador, que influência não deveria ela ter sobre os autores, sobre os actores? Que diferença, entre divertir tal dia, depois de tal a tal hora, num pequeno lugar obscuro, algumas centenas de pessoas; ou fixar a atenção de uma nação inteira nos seus dias solenes, ocupar os seus edifícios mais sumptuosos, e ver esses edifícios cercados e cheios de uma multidão inumerável, cujo divertimento ou aborrecimento vai depender do nosso talento?

EU

Dais bastante importância a circunstâncias puramente locais.

DORVAL

É a importância que elas teriam sobre mim; e creio que os meus sentimentos estão correctos.

EU

Mas dir-se-ia, ao ouvir-vos, que são as circunstâncias que sustentaram, e talvez até tenham introduzido a poesia e a ênfase no teatro.

DORVAL

Não exijo que esta conjectura seja aceite. Peço que a examinem. Não é suficientemente verosímil que o grande número de espectadores pelos quais era preciso fazer-se ser ouvido, apesar do murmúrio confuso que excitam, mesmo nos momentos de atenção,

tenha feito elevar a voz, separar as sílabas, afinar a entoação, e sentir a utilidade da versificação? Horácio diz sobre o verso dramático:

Vincentem strepitus, et natum rebus agendis¹

«É apropriado para a intriga, e faz-se ouvir por cima do ruído.» Mas não seria preciso que o exagero se espalhasse ao mesmo tempo, e pela mesma causa, pelo caminho, o gesto e todas as outras partes da acção? Daí nasceu uma arte que se chama declamação.

O que quer que seja; que a poesia tenha feito nascer a declamação teatral; que a necessidade dessa declamação tenha introduzido, tenha sustentado sobre a cena a poesia e a sua ênfase; ou que este sistema, formado a pouco e pouco, tenha durado pela conveniência das suas partes, o certo é que tudo o que acção dramática possui de enorme produz-se e desaparece ao mesmo tempo. O actor deixa e retoma o exagero sobre a cena.

Há uma espécie de unidade que se busca sem se dar por isso, e à qual nos fixamos quando é encontrada. Esta unidade impõe roupagens, um tom, um gesto, uma contenção, desde a cadeira colocada nos templos até aos palcos erigidos nas encruzilhadas. Veja um charlatão na esquina da praça Dauphine; está engalanado com toda a espécie de cores; tem os dedos carregados de anéis; longas plumas vermelhas flutuam à volta do seu chapéu. Apresenta consigo um macaco ou um urso; eleva-se nos estribos; grita com todas as forças; gesticula da maneira mais ultrajante; e todas as coisas são adequadas ao lugar, ao orador e ao seu auditório.

¹ *Arte Poética*, vv. 82. (N.F.)

2. O género sério

Depois de alguns discursos gerais sobre as acções da vida, e sobre a imitação que se faz no teatro, ele disse-me:

«Distingue-se em todo o objecto moral, um meio e dois extremos. Parece então que toda a acção dramática sendo um objecto moral, deveria ter um género médio e dois géneros extremos. Temos estes; é a comédia e a tragédia: mas o homem não está sempre em sofrimento ou na alegria. Há pois um ponto que separa a distância entre o género cómico e o género trágico».

Terêncio compôs uma peça¹ cujo tema é o seguinte. Um jovem casa-se. Mal se casou já os negócios o chamam de longe. Ausenta-se. Regressa. Parece-lhe descobrir na sua mulher provas evidentes de infidelidade. Fica desesperado. Quer mandá-la para casa dos pais. Imaginem o estado do pai, da mãe e da filha. No entanto há um tal Dave, uma personagem agradável em si. Que faz o poeta? Afasta-o da cena durante os quatro primeiros actos, e chama-o apenas para alegrar um pouco o seu desenlace.

Pergunto-me: a que género pertence esta peça? Ao género cómico? Não há ali uma palavra que faça rir. Ao género trágico? O terror, a comiserção, e as outras grandes paixões em nada são aí excitadas. No entanto, é interessante; e será, sem o ridículo que faça rir, sem perigo que faça tremer, em toda a composição dramática em que o tema seja importante, em que o poeta use o tom que empregamos nos assuntos sérios, e onde a acção se avance pela perplexidade e pelo embaraço. Ora, parece-me que estas acções sendo as mais comuns da vida, o género que as terá por objecto deve ser o mais útil e o mais vasto. Chamarei a este género *o género sério*.

¹ Trata-se de *Hécira*. (N.F.)

Estabelecido este género, não haverá nenhuma condição na sociedade, nenhuma acção importante na vida, que não possa ser reportada a qualquer parte do sistema dramático.

Quereis dar a este sistema toda a extensão possível; incluir aí a verdade e as quimeras; o mundo imaginário e o mundo real? Acrescentai-lhe o burlesco acima do género cómico, e o maravilhoso acima do género trágico.

EU

Compreendo-vos: O burlesco... O género cómico... O género sério... O género trágico... O género maravilhoso.

DORVAL

Em rigor, uma peça nunca se encerra num género. Não há obra nenhuma, nos géneros trágico ou cómico, onde não se encontrem momentos que não estariam deslocados no género sério; e haverá reciprocamente neste, momentos que trarão a marca de um e outro género.

A vantagem do género sério é que, colocado entre os dois outros, tem recursos, quer porque se eleva, quer porque se abaixa. Tal não se passa com o género cómico e com o género trágico. Todos os cambiantes do cómico estão compreendidos neste mesmo género e no sério; e todos os do trágico, no sério e no trágico. O burlesco e o maravilhoso estão igualmente fora da natureza; não se lhes pode ir buscar nada, porque a estragariam. Os pintores e os poetas têm o direito de tudo ousar; mas este direito não se estende até à licença de fundir espécies diferentes num mesmo indivíduo. Para um homem de gosto, há o mesmo absurdo em Castor elevado ao nível dos deuses, como no gentil-homem burguês transformado em marracho.

O género cómico e o género trágico são os limites reais da composição dramática. Mas, se é impossível ao género cómico chamar em sua ajuda o género burlesco sem se degradarem; ao género trágico, de entrar no género maravilhoso, sem perder a sua verdade; segue-se que, colocados nas extremidades, estes géneros são os mais tocantes e os mais difíceis.

É no género sério que primeiro se deve exercitar todo o homem de letras que sente ter talento para o teatro. A um jovem aluno destinado à pintura ensina-se a desenhar o nu. Quando essa parte fundamental da arte se lhe tornou familiar, ele pode escolher um tema. Que o vá buscar ou às condições comuns, ou a um nível elevado, que ele vista as suas figuras como lhe apeteça, mas que se sinta sempre o nu sob as roupagens; que aquele que tenha feito um longo estudo do homem no exercício do género sério, venha a calçar, segundo o seu génio, o coturno ou a sandália; que atire sobre os ombros da sua personagem um manto real ou uma libré de palácio, mas que o homem nunca desapareça sob as vestimentas.

Se o género sério é o mais fácil de todos, é, em contrapartida, o menos sujeito às vicissitudes dos tempos e dos lugares. Levai o nu para qualquer parte da terra, que vos agrada na mesma; atrairá a atenção, se está bem desenhado. Se sois excelente no género sério, agradareis em todos os tempos e a todos os povos. As pequenas variações que irá buscar a um género colateral serão demasiado fracas para o mascarar; são as pontas da roupa que cobrem apenas alguns locais, e que deixam a descoberto as grandes partes.

Vós vedes que a tragicomédia não pode ser senão um género de má qualidade porque se confundem aí dois géneros distantes e separados por uma barreira natural. Não se passa aí por variações imperceptíveis; cai-se a cada passo nos contrastes, a unidade desaparece.

Vós vedes que esta espécie de drama, em que os traços mais agradáveis do género cómico estão colocados lado a lado com os traços mais comoventes do género sério, e quando se salta alternativamente de um género a outro, não se fica sem defeito aos olhos de um crítico mais severo.

Mas quereis ficar convencido do perigo que existe em ultrapassar a barreira que a natureza colocou entre os géneros? Levai as coisas até ao excesso; aproximai os dois géneros tão afastados, como a tragédia e o burlesco; e vereis alternativamente um grave senador representar aos pés duma cortesã o papel do devasso mais vil, e os facciosos meditar a ruína de uma república¹.

A farsa, a parada² e a paródia não são géneros, mas espécies de cómico ou de burlesco, que têm um tema particular.

Já centenas de vezes explicaram a poética do género cómico e do género trágico. O género sério tem a sua; e esta poética será também muito divulgada.

(...)

Se estais convencido, diz-me ele (...) que exista, entre a tragédia e a comédia, um género intermediário, eis então dois ramos do género dramático que não foram ainda cultivados, e que apenas esperam os homens. Fazei comédias no género sério, fazei tragédias domésticas, e ficareis seguros de que os aplausos e a imortalidade vos estão reservados. Sobretudo, evitai os golpes de teatro; procurai os quadros; aproximai-vos da vida real, e primeiro que tudo arranjai um espaço que permita o exercício da pantomima em toda a sua extensão... Dizem que não há mais grandes paixões trágicas que possam comover; que é impossível apresentar os sentimentos elevados

¹ Veja-se a *Venise préservée* de Otway; o *Hamlet* de Shakespeare, e a maioria das peças do teatro inglês. (N.A.)

² A parada é uma pequena farsa representada nos teatros privados do século XVIII francês, pseudopopular e muitas vezes obscena. (N.F.)

de uma maneira nova e tocante. Pode ser assim na tragédia, tal como os Gregos, os Romanos, os Franceses, os Italianos, os Ingleses, e todos os povos da terra a compuseram. Mas a tragédia doméstica terá uma outra acção, um outro tom, e um sublime que lhe serão próprios. Sinto-o, a esse sublime; está nestas palavras de um pai, que dizia ao seu filho que o alimentava na sua velhice: «Meu filho, estamos quites. Eu dei-te a vida, e tu devolveste-ma.». E nestas de um outro pai que dizia ao seu: «Dizei sempre a verdade. Não prometeis nada a ninguém que não queirais cumprir. Conjuro-vos por estes pés que eu aquecia nas minhas mãos, quando estáveis no berço».

EU

Mas essa tragédia interessar-nos-á?

DORVAL

Pergunto-vos. Ela está mais próxima de nós. É o quadro das infelicidades que nos cercam. Então! Não concebeis o efeito que produziria sobre vós uma cena real, roupagens verdadeiras, discursos proporcionados às acções, acções simples, perigos que é impossível que não tenhais temido para os vossos familiares, para os vossos amigos, para vós próprios? Uma inversão da fortuna, o medo da ignomínia, as sequelas da miséria, uma paixão que conduz o homem à sua ruína, da sua ruína ao desespero, do desespero a uma morte violenta, não serão acontecimentos raros; e vós acreditais que não vos afectariam tanto quanto a morte fabulosa de um tirano, ou o sacrifício de uma criança nos altares dos deuses de Atenas ou de Roma?

3. Teoria das condições

EU

Mas, quais serão os assuntos deste cómico sério, que considerais como um novo ramo do género dramático? Não há, na natureza humana, mais do que uma dúzia, no máximo, de caracteres verdadeiramente cómicos e marcados a grandes traços.

DORVAL

Também penso isso.

EU

As pequenas diferenças que se notam nos caracteres dos homens, não podem ser manipuladas com tanto êxito como os caracteres marcados.

DORVAL

Também acho. Mas sabeis o que daí decorre?... Que não são mais, por assim dizer, os caracteres que é preciso colocar em cena, mas as condições. Até agora, na comédia, os caracteres foram o objecto principal e a situação tem sido apenas acessória; é preciso que agora a situação se torne o tema principal, e que os caracteres não sejam mais do que os acessórios. É do carácter que se retirava toda a intriga. Procurava-se em geral as circunstâncias que o faziam realçar, e encadeavam-se estas circunstâncias. É a condição, os seus deveres, as suas vantagens, os seus embaraços, que devem servir de base à obra. Parece-me que esta fonte é mais fecunda, mais vasta e mais útil que a dos caracteres. Por menos que o carácter fosse marcado, um espectador podia dizer-se a si próprio, não sou eu. Mas não pode esconder a si próprio que o estado representado diante de

si não possa ser o seu; ele não pode deixar de conhecer os seus deveres. É absolutamente necessário que aplique a si próprio o que ouve.

EU

Parece-me que já tratámos vários desses assuntos.

DORVAL

Este ainda não foi tratado, não vos enganeis.

EU

Não temos nós financeiros nas nossas peças?

DORVAL

Sem dúvida que sim, mas o financeiro ainda não está construído.

EU

Teríamos dificuldade em citar uma que não tenha um pai de família.

DORVAL

Concordo, mas o pai de família não está construído. Numa palavra, perguntar-vos-ei se os deveres das condições, as suas vantagens, os seus inconvenientes, os seus perigos foram colocados em cena. Se é a base da intriga e da moral da nossa peça. Depois, se estes deveres, estas vantagens, estes inconvenientes, estes perigos, não nos apresentam, todos os dias, os homens em situações muito embaraçosas.

EU

Então, quereríeis que se representasse o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financeiro, o grande senhor, o intendente.

DORVAL

Acrescentai a isso todas as relações: o pai de família, o esposo, a irmã, os irmãos. O pai de família! Que tema, num século como o nosso, em que me parece que não se faz a mínima ideia do que é um pai de família!

Imaginaí que todos os dias se criam condições novas. Imaginaí que nada, talvez, nos seja mais desconhecido que as condições, e nada nos deverá interessar mais. Nós temos cada um o nosso estado na sociedade; mas temos relações com homens de todos os estados.

As condições! Quantos pormenores importantes, acções públicas e domésticas, verdades desconhecidas, situações novas a retirar desses fundos! E as condições não têm elas entre si os mesmos contrastes que os caracteres? e o poeta não as poderia opor?

Mas estes temas não pertencem somente ao género sério. Eles tornar-se-ão cómicos ou trágicos, segundo o génio do homem que se aproveitar deles.

Tal é ainda a vicissitude dos ridículos e dos vícios, que creio que se poderia fazer um *Misanthropo* novo todos os cinquenta anos. E não acontece o mesmo com tantos outros caracteres?

4. A quarta parede

Todavia, quanto mais reflecto sobre a arte dramática, mais fico de mau humor contra aqueles que escreveram sobre ela. É um tecido de leis particulares a partir das quais fizeram preceitos gerais. Viram-se alguns incidentes produzir grandes efeitos; e de imediato

impuseram ao poeta a necessidade dos mesmos meios para obter os mesmos efeitos; enquanto se os olhassem mais de perto, ter-se-iam apercebido de efeitos ainda maiores a produzir por meios completamente opostos. É assim que a arte se sobrecarregou de regras; e que os autores, submetendo-se servilmente a elas, tiveram muito mais trabalho para fazer coisas piores.

Caso se tivesse concebido que, embora uma obra dramática tenha sido feita para ser representada, fosse no entanto necessário que o autor e o actor se esquecessem do espectador, e que todo o interesse se centrasse nas personagens, não se leriam tantas vezes as poéticas: Se vós fazeis isto ou aquilo, affectareis assim ou de outra maneira o vosso espectador. Ler-se-ia aí, pelo contrário, se vós fazeis isto ou aquilo, eis o que acontecerá entre as vossas personagens.

Os que escreveram sobre a arte dramática parecem-se com um homem que, preocupando-se com os meios de encher de comoção toda a família, em vez de pesar esses meios em relação à emoção da família, os pesa relativamente àquilo que poderiam dizer os vizinhos. Eh! Deixai os vizinhos e atormentai as vossas personagens; e ficai seguros que estas não experimentarão nenhum sofrimento que os outros não partilhem.

Com outros modelos ter-se-iam prescrito outras leis; e talvez se tivesse dito: Que o vosso desenlace seja conhecido, e que não aconteça demasiado cedo, e que o espectador fique perpetuamente em suspenso na expectativa do golpe de luz que vai iluminar todas as personagens sobre as suas acções e sobre o seu estado.

Se é importante reunir o interesse de um drama em direcção ao seu fim, esse meio parece-me tão adequado como o meio contrário. A ignorância e a perplexidade excitam a curiosidade do espectador, e sustentam-na; mas são as coisas conhecidas e sempre esperadas que o perturbam e que o agitam. Este recurso é seguro para ter a catástrofe sempre presente.

Se, em vez de se fechar entre as personagens, e deixar o espectador tornar-se o que ele quizer, o poeta sair da acção e descer à plateia, constringirá o seu plano. Imitará os pintores que, em vez de se agarrarem à representação rigorosa da natureza, a perdem de vista para se preocuparem com as fontes da arte, e desejam, não mostrar-ma como ela é e como eles a vêem, mas a dispô-la relativamente a meios técnicos e comuns.

Não são todos os pontos de um espaço diversamente iluminados? Não se separam eles? Não fogem numa planície árida e deserta, como na paisagem mais variada? Se seguís a rotina do pintor, acontecerá com o vosso drama o que acontece com o quadro dele. Ele terá alguns espaços belos, vós tereis alguns belos momentos. Mas não se trata disso; é preciso que o quadro seja belo em toda a sua superfície, e o vosso drama em toda a sua duração.

Quanto ao actor, o que lhe acontecerá se vos preocupais com o espectador? Pensais que ele não sentirá que o que colocaste neste lugar e naquele que não foi imaginado para ele? Pensaste no espectador, ele dirigir-se-á a ele. Vós quisestes que vos aplaudissem, ele quererá que o aplaudam; e não sei mais o que acontecerá à ilusão.

Notei que o actor representava mal tudo aquilo que o poeta tinha composto para o espectador; e que, se a plateia tivesse feito o seu papel, teria dito à personagem: «A quem quereis mal? Não a mim. Será que me meti nos vossos negócios? Ide para casa»; e que se o autor tivesse feito o seu, teria saído dos bastidores, e teria respondido à plateia: «Perdão, senhores, a culpa é minha; da próxima vez farei melhor, e ele também».

Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse.

Mas o Avarento que perdeu a sua caixinha, diz no entanto ao espectador: «Senhores, o meu ladrão não estará entre vós?»¹.

Eh! Deixai esse autor. Um desvio de um homem de génio nada prova contra o senso comum. Dizei-me apenas se é possível que vós vos dirigísseis um instante ao espectador sem parar a acção; e se o menor defeito dos pormenores em que o tiveste em consideração, não será o dispersar a mesma quantidade de pequenas pausas relativamente à duração total do vosso drama, e de o retardar.

Que um autor inteligente faça entrar na sua obra alguns traços que o espectador aplica a si próprio, aceito; que ele faça apelo aos ridículos em voga, aos vícios dominantes, a acontecimentos públicos; que instrua e deleite, mas que seja sem pensar nisso. Se o seu objectivo se nota, ele não o atinge; ele deixa de dialogar, faz um sermão.

5. Teatro e poesia

Em geral, quanto mais um povo é civilizado, educado, menos os seus costumes são poéticos; tudo se enfraquece quando se adoça. Quando é que a natureza oferece modelos à arte? É no momento em que os filhos arrancam os cabelos em torno do leito de um pai moribundo; quando uma mãe descobre o peito, e esconjura o seu filho pelos seios que o alimentaram; ou quando um amigo corta a cabeleira e a espalha sobre o cadáver do seu amigo; ou é ele que o segura pela cabeça e o leva sobre uma pilha ardente, que recolhe as suas cinzas e as encerra numa urna a qual vai, em certos dias, regar com a suas lágrimas; quando as viúvas descabeladas rasgam as suas faces com as unhas se a morte lhes roubou um esposo; ou quando os chefes do povo, nas calamidades públicas, pousam a sua

¹ Molière, *O Avarento*, acto iv, cena vii: «Tantas pessoas reunidas! (...) Por favor, se tendes notícias do meu ladrão, suplico-vos que mo digais. Não se terá ele escondido por entre vós?» (N. F.)

fronte humilhada no pó, rasgam as suas vestes na dor, e batem no peito; quando um pai toma entre os braços um filho recém-nascido, o eleva ao céu, e faz sobre ele a sua oração aos deuses; quando o primeiro gesto de um filho, que deixou os seus pais e os revê após uma longa ausência, é abraçar-lhes os joelhos e, prostrado por terra, esperar deles a bênção; quando as refeições são sacrifícios que começam e acabam com taças cheias de vinho, vertido sobre a terra; quando o povo fala aos seus chefes, e quando os chefes o ouvem e lhe respondem; quando se vê um homem com a fronte cingida diante de um altar, e uma sacerdotisa que estende as mãos sobre ele invocando o céu e executando as cerimónias expiatórias e lustrais; quando as pítias espumando da boca pela presença de um demónio que as atormenta, se assentam nos tripés, ficam com os olhos perdidos, e fazem mugir com os seus gritos proféticos o fundo obscuro dos antros; quando os deuses, sedentos do sangue humano, só se saciam com a sua efusão; quando as bacantes, armadas de tirsos, se perdem nas florestas e inspiram o terror ao profano que se atravessa no seu caminho; quando outras mulheres se despem sem pudor, abrem os seus braços ao primeiro que se lhes apresenta, e se prostituem, etc.

Não digo que estes costumes são bons, mas que são poéticos.

De que é que o poeta precisa? De uma natureza rude ou cultivada, calma ou perturbada? Preferirá ele a beleza de um dia puro e sereno em vez do horror de uma noite obscura, em que o assobiar entrecortado dos ventos se mistura por momentos com o murmúrio surdo e contínuo de um trovão distante, e onde vê o raio iluminar o céu sobre a sua cabeça? Preferirá o espectáculo de um mar tranquilo ao das vagas agitadas? O aspecto mudo e frio de um palácio, ao passeio por entre ruínas? Um edifício construído, um espaço plantado pela mão dos homens, à densidade de uma floresta antiga, ou à caverna ignorada num rochedo deserto? Lençóis de água, lagos,

cascatas, à visão de uma catarata que se quebra caindo através dos rochedos, e cujo ruído se faz ouvir ao longe pelo pastor que conduz os seus rebanhos na montanha, e que o escuta com terror?

A poesia exige qualquer coisa de enorme, de bárbaro, de selvagem.

É quando o furor da guerra civil ou do fanatismo arma os homens de punhais, e que o sangue corre em golfadas sobre a terra, que o louro de Apolo se agita e reverdece. Quer ser regado por ele. Murcha nos tempos de paz e ociosidade. A Idade de Ouro teria produzido uma canção talvez, ou uma elegia. A poesia épica e a poesia dramática exigem outros costumes.

Quando se verá nascer poetas? Será após o tempo dos desastres e de grandes infelicidades; quando os povos extenuados começarem a respirar. Então as imaginações, abaladas por espectáculos terríveis, pintarão coisas desconhecidas para aqueles que não foram testemunhas. Não experimentámos nós, nalgumas circunstâncias, uma espécie de terror que nos era estranho? Porque é que ele não produziu nada? Acabou-se-nos o génio?

O génio pertence a todos os tempos; mas os homens que o trazem em si mantêm-se entorpecidos, a não ser que acontecimentos extraordinários aqueçam a massa, e os façam aparecer. Então os sentimentos acumulam-se no peito, e trabalham-no; e aqueles que possuem um órgão, instados a falar, exibem-no e aliviam-no.

Qual será então o recurso de um poeta num povo em que os costumes são brandos, pequenos e amaneirados; onde a imitação rigorosa das conversas não formaria mais do que um tecido de expressões falsas, insensatas e baixas; onde não há mais nem franqueza, nem bonomia; onde um pai chama o filho de senhor, e onde uma mãe chama à filha menina; onde as cerimónias públicas nada têm de augusto; os actos solenes nada de verdadeiro? Ele tentará embelezá-los; escolherá as circunstâncias que mais ajudam a sua arte; negligenciará as outras, e ousará supor algumas.

Mas que fineza de gosto não lhe será necessária, para sentir até onde os costumes públicos e particulares podem ser embelezados? Se ultrapassa a medida, será falso e romanesco.

Se os costumes que ele imagina são de antigamente, e que esse tempo não esteja distante; se um uso pertence ao passado, mas que dele tenha restado uma expressão metafórica na língua; se essa expressão apresenta um carácter de honestidade; se marca uma piedade antiga, uma simplicidade que se lamenta; se aí se vêem os pais mais respeitados, as mães mais honradas, os reis populares; ele que ouse. Longe de o repreender por ter faltado à verdade, pensar-se-á que esses velhos e bons usos aparentemente se conservaram nessa família. Que ele se coíba de usar apenas o que não existe senão nos usos presentes de um povo vizinho.

Mas admirai a extravagância dos povos civilizados. A delicadeza é aí por vezes levada ao ponto que proíbe aos seus poetas o uso das próprias circunstâncias que se encontram nos costumes, e que têm simplicidade, beleza e verdade. Quem ousaria, entre nós, espalhar palha em cena, e aí expor uma criança recém-nascida? Se o poeta aí collocasse um berço, algum tonto da plateia não se coibiria de imitar os gritos da criança; os camarotes e o anfiteatro de rir, e a peça de cair. Oh povo alegre e ligeiro! que limites dais à arte! Que constrangimento impondes aos vossos artistas! e de que prazeres vos priva a vossa delicadeza! Em qualquer momento assobiaríeis de ver em cena as únicas coisas que vos agradariam, que vos comoveriam na pintura. Infeliz do homem nascido com génio que tentará qualquer espectáculo que está na natureza, mas que não está nos vossos preconceitos!

6. A psicologia do actor

O PRIMEIRO

Mas o ponto importante, sobre o qual o vosso autor e eu temos opiniões completamente opostas, é as qualidades primeiras de um

grande actor. Eu exigo que tenham grande capacidade de julgamento; preciso que esse homem seja um espectador frio e tranquilo; exijo, por conseguinte, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar ou, o que vem a dar no mesmo, uma aptidão igual para todas as espécies de personagens e papéis.

O SEGUNDO

Nenhuma sensibilidade!

O PRIMEIRO

Nenhuma. Ainda não encadeei bem as minhas razões, e permitir-me-eis que vo-las exponha à medida que me surgirem, numa desordem idêntica à da obra do vosso amigo.

Se o actor fosse sensível, de boa fé ser-lhe-ia permitido representar duas vezes de seguida o mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito? Muito entusiasmado na primeira representação, estaria esgotado e frio que nem mármore na terceira. Enquanto o imitador atento e discípulo reflectido da natureza, a primeira vez que se apresentará em cena sob o nome de Augusto, de Cíno, de Orosmano, de Agamémnon, de Maomé¹, copista rigoroso de si próprio ou dos seus estudos, e observador contínuo das nossas sensações, a sua interpretação, longe de se enfraquecer, fortificar-se-á com novas reflexões que tenha recolhido; exaltar-se-á ou temperar-se-á, e vós ficareis cada vez mais satisfeito. Se é ele mesmo quando representa, como cessará de ser ele próprio? Se ele quer deixar de ser ele próprio, como captará o ponto justo no qual é preciso que se coloque e se fixe?

¹ Augusto e Cíno, no *Cíno* de Corneille; Agamémnon na *Ifigénia* de Racine; Orosmano na *Zaira*, e Maomé no *Maomé* de Voltaire. (N.F.)

O que me torna firme na minha opinião, é a desigualdade dos actores que representam com a alma. Não podeis esperar nenhuma unidade da sua parte; a sua interpretação é alternativamente forte e fraca, quente e fria, aborrecida e sublime. Amanhã falharão no passo em que hoje foram excelentes; em contrapartida, serão excelentes naquele em que tinham falhado na véspera. Enquanto que o actor que interprete a partir da reflexão, do estudo da natureza humana, da imitação constante de qualquer modelo ideal, a partir da imaginação, da memória, será um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado dentro da sua cabeça; na sua declamação não há nem monotonia, nem dissonância. O entusiasmo tem o seu progresso, os seus impulsos, as suas acalmias, o seu princípio, o seu meio e o seu extremo. São os mesmos tons, as mesmas posições, os mesmos movimentos; se há qualquer diferença de uma representação para outra, é normalmente para vantagem da última. Ele não será variável: é um espelho sempre disposto a mostrar os objectos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade. Tal como o poeta, ele vai sem cessar abastecer-se no fundo inesgotável da natureza, enquanto veria rapidamente o fim da sua própria riqueza.

Que interpretação mais perfeita que a de Clairon¹? No entanto segui-a, estudai-a e ficareis convencido que à sexta representação ela sabe de cor todos os pormenores da sua interpretação como todas as palavras do seu papel. Sem dúvida que concebeu para si um modelo ao qual primeiro se tentou conformar; sem dúvida que concebeu esse modelo como o mais elevado, o maior, o mais perfeito que lhe foi possível; mas este modelo que ela retirou da história, ou que a

¹ A menina Clairon interpreta os primeiros papéis trágicos na Comédie Française entre 1743 e 1765, e a menina Dumesnil entre 1737 e 1776. (N.F.)

sua imaginação criou como um grande fantasma, não é ela; se este modelo fosse apenas da sua estatura, como a sua acção seria fraca e pequena! Quando, à força de trabalho, ela se aproximou dessa ideia o mais perto que podia, tudo está terminado; fixar-se aí é uma pura questão de exercício e de memória. Se assistísseis aos seus ensaios, quantas vezes não lhe diríeis: «Chegastes lá!»... quantas vezes ela não vos responderia: «Estais enganado!...». É como Le Quesnoy¹, a quem o seu amigo tomava o braço e exclamava: «Parai! o melhor é inimigo do bem: ireis estragar tudo...». Vós vedes o que eu fiz, replicava o artista ofegante ao conhecedor maravilhado; mas vós não vedes o que tenho dentro da minha cabeça, e que persigo.

Não tenho dúvidas que a Clairon sinta o tormento de Quesnoy nas suas primeiras tentativas; mas passada a luta, assim que ela se tenha elevado uma vez à altura do seu fantasma, controla-se, e repete-se sem emoção. Como por vezes nos acontece no sonho, a sua cabeça toca as nuvens, as suas mãos vão buscar os confins do horizonte; ela é a alma de um grande manequim que a envolve; as suas tentativas fixaram-na nela. Displícitamente estendida sobre um canapé, os braços cruzados, os olhos fechados, imóvel, ela pode, seguindo o seu sonho na memória, ouvir-se, ver-se, julgar-se e julgar as impressões que excitará. Nesse momento é dupla: a pequena Clairon e a grande Agripina².

O SEGUNDO

A ouvir-vos, nada se pareceria tanto com um actor em cena ou nos ensaios como as crianças que, à noite, imitam os espectros nos cemitérios, elevando por cima das suas cabeças um grande lençol branco na ponta de uma vara, fazendo sair debaixo desse catafalco uma voz lúgubre que assusta os passantes.

¹ François Duquesnoy, escultor belga do século XVII. (N.F.)

² No *Britannicus* de Racine. (N.F.)

O PRIMEIRO

Tendes razão. Não acontece com a Dumesnil o mesmo que com a Clairon. Ela sobe ao palco sem saber o que dirá; a metade do tempo ela não sabe o que diz, mas depois há um momento sublime. E porque é que o actor deveria ser diferente do poeta, do pintor, do orador, do músico? Não é no furor do primeiro jacto que os traços característicos se apresentam, é nos momentos tranquilos e frios, nos momentos perfeitamente inesperados. Não se sabe donde vêm esses traços; eles assemelham-se muito à inspiração. É quando, suspensos entre a natureza e o seu esboço, estes génios deitam alternativamente uma olhada atenta sobre uma e o outro; as belezas da inspiração, os traços fortuitos que eles espalham nas suas obras, e cuja aparição súbita os espanta a si próprios, são de um efeito e têm um êxito muito melhor assegurados do que aquilo que lançaram de ímpeto. Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo.

Não é o homem violento que está fora de si que dispõe de nós; é uma vantagem reservada ao homem que se controla. Os grandes poetas dramáticos sobretudo são espectadores assíduos do que se passa em volta deles no mundo físico e no mundo moral.

O SEGUNDO

Que não é senão um.

O PRIMEIRO

Eles captam tudo que os toca; fazem registos. É destes registos formados em si mesmos, e independentemente da sua vontade, que tantos fenómenos raros passam nas suas obras. Os homens encalorados, violentos, sensíveis, estão em cena; dão o espectáculo, mas não têm prazer com isso. É segundo eles que o homem de génio faz

a sua cópia. Os grandes poetas, os grandes actores, e talvez no geral todos os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de uma bela imaginação, de um grande julgamento, de um tacto fino, de um gosto muito seguro, são os seres menos sensíveis. Têm igualmente préstimo para demasiadas coisas; estão demasiado ocupados a olhar, a reconhecer e imitar, para poderem ser vivamente affectados no interior de si próprios. Vejo-os sem cessar com o bloco de desenhos sobre os joelhos e o lápis na mão.

Nós sentimos, eles observam, estudam e pintam. Di-lo-ei? E porque não? A sensibilidade não é de forma alguma a qualidade de um grande génio. Ele amará a justiça; mas exercerá essa virtude sem colher a sua doçura. Não é o seu coração, é a sua cabeça que faz tudo. À mínima circunstância inesperada, o homem sensível perde-a; não será um grande rei nem um grande ministro, nem um grande capitão, nem um grande advogado nem um grande médico. Enchei a sala de espectáculos com esses carpideiros, mas não me ponham um em cena. Vede as mulheres; elas ultrapassam-nos seguramente, e muito de longe, em sensibilidade: que comparação entre elas e nós nos momentos de paixão! Mas tanto quanto lhes cedemos quando elas agem, tanto elas ficam abaixo de nós quando imitam. A sensibilidade nunca existe sem falta de organização. A lágrima que se escapa do homem verdadeiramente homem toca-nos mais que todos os choros de uma mulher. Na grande comédia, na comédia do mundo, aquela a que regresso sempre, todas as almas calorosas ocupam a cena; todos os homens de génio estão na plateia. Os primeiros chamam-se loucos; os segundos, que se entretêm a copiar as suas loucuras, chamam-se sábios. É o olho do sábio que capta o ridículo de tantas personagens diversas, que o pinta, e que vos faz rir desses deploráveis originais de quem fostes a vítima, e de vós próprio. É ele quem vos observava, e que traçava a cópia cómica do deplorável e do vosso suplício.

Estas verdades que fossem demonstradas e os grandes actores não concordariam; é o seu segredo. Os actores medíocres ou noviços foram feitos para as rejeitar, e poder-se-ia dizer o mesmo de algumas outras que eles podem sentir, como se disse do supersticioso, que ele crê acreditar; e que sem a fé para este, e sem a sensibilidade para aquele, não há salvação.

7. O ofício de actor

O PRIMEIRO

Um grande actor não é nem um piano-forte, nem uma harpa, nem um cravo, nem um violino, nem um violoncelo; não existe um acorde que lhe seja próprio; mas ele toma o acorde e o tom que mais convêm à sua parte, e sabe executar todas. Tenho em grande conta o talento de um grande actor: esse homem é raro, tão raro e talvez maior que o poeta.

Aquele que na sociedade se propõe a tal, e tem o infeliz talento de agradar a todos, não é nada, não tem nada que lhe pertença, que o distinga, que entusiasme uns e que canse os outros. Ele fala sempre, e sempre bem; é um adulator profissional, é um grande cortesão, é um grande actor.

O SEGUNDO

Um grande cortesão, acostumado desde que respira ao papel de um fantoche maravilhoso, toma toda a espécie de formas, segundo a vontade do fio que está entre as mãos do seu senhor.

O PRIMEIRO

Um grande actor é outro fantoche maravilhoso cujo fio é seguro pelo poeta, e a quem ele indica a cada verso qual a forma verdadeira que deve tomar.

O SEGUNDO

Assim, um cortesão, um actor, que não podem tomar senão uma forma, por mais bela, por mais interessante que seja, não são senão dois maus fantoches?

O PRIMEIRO

O meu objectivo não é caluniar uma profissão que estimo; falo da do actor. Ficaria desolado se as minhas observações, mal interpretadas, atraíssem a sombra do desprezo sobre homens de um talento raro e de uma utilidade real, os flageladores do ridículo e do vício, os pregadores mais eloquentes da honestidade e das virtudes, à vara que o homem de génio usa para castigar os maus e os loucos. Mas olhai em volta de vós e vereis que as pessoas continuamente alegres não têm nem grandes defeitos nem grandes qualidades; que normalmente os gracejadores de profissão são homens frívolos, sem qualquer princípio sólido; e que aqueles que, semelhantes a algumas personagens que circulam nas nossas sociedades, não têm carácter, são exímios a representar todos.

Um actor não terá um pai, uma mãe, uma mulher, filhos, irmãs, irmãos, conhecimentos, amigos, uma amante? Se ele fosse dotado dessa requintada sensibilidade, que se considera como a qualidade primeira do seu estado, perseguido como nós e atingido por uma infinidade de dores que se sucedem, e que tão depressa desariam as nossas almas, como as desfazem, quantos dias lhe restariam para nos dar o nosso divertimento? Muito poucos. O gentil-homem da câmara interporia em vão a sua autoridade, o actor estaria muitas vezes em situação de lhe responder: «Monsenhor, hoje não seria capaz de rir, ou tenho outra coisa para chorar além dos problemas de Agamémnon». No entanto, não nos apercebemos de que as tristezas da vida, tão frequentes para eles como para nós, e muito mais contrárias ao livre exercício das suas funções, muitas vezes os suspendem.

No mundo, sempre que não são bufões, descubro-os educados, cáusticos e frios, pomposos, esbanjadores, interessados, mais tocados pelos nossos ridículos que pelos nossos males; com um espírito bastante sereno perante o espectáculo de um acontecimento aborrecido, ou com a narrativa de uma aventura patética; isolados, vagabundos à ordem dos grandes; poucos costumes, nenhuns amigos, quase nenhuma dessas ligações santas e doces que nos associam às dores e aos prazeres de outro que partilha as nossas. Muitas vezes vi rir um actor fora de cena, não tenho memória de ter visto alguma vez um a chorar. Esta sensibilidade que eles se arrogam e que lhe permitimos, que fazem dela então? Deixam-na no palco quando descem, para a retomar quando voltam a subir?

O que é que lhes calça a sandália ou o coturno? A deficiência de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, nunca uma escolha. Nunca ninguém se torna actor pelo gosto da virtude, pelo desejo de ser útil a uma sociedade e de servir o seu país ou a sua família, por nenhum dos motivos honestos que poderiam encaminhar um espírito recto, um coração caloroso, uma alma sensível para uma profissão tão bela.

Eu próprio hesitava entre a Sorbonne e a Comédie. Ia no Inverno, na estação mais rigorosa, recitar em alta voz papéis de Molière e de Corneille nas alas solitárias do jardim do Luxemburgo. Qual era o meu projecto? Ser aplaudido? Talvez. Viver familiarmente com mulheres de teatro que achava infinitamente amáveis e que sabia serem fáceis? Seguramente. Não sei o que teria feito para agradar à Gaussin, que então se estreava e que era a beleza personificada; à Dangeville, que tinha tantos atractivos em cena¹.

Disseram que os actores não tinham carácter porque ao interpretá-los todos perdiam aquele que a natureza lhes havia dado, que

¹ Estas duas actrizes e os actores que Diderot cita seguidamente ao lado de Molière pertenceram todos à Comédie Française durante o séc. XVIII. (N.F.)

eles se tornavam falsos, como o médico, o cirurgião, o talhante se tornam duros. Creio que tomaram a causa pelo efeito, e que eles só estão habilitados a representar todos porque não têm nenhum.

(...)

O SEGUNDO

Mas antigamente Molière, Quinault e Montménil, e hoje Brizard e Caillot que é igualmente bem recebido pelos grandes como pelos pequenos, a quem confiaríeis sem temor o vosso segredo e a vossa bolsa, e com o qual acreditaríeis que a honra da vossa mulher e a inocência da vossa filha estariam em muito mais segurança do que com um grande senhor da corte, ou um respeitável ministro dos nossos altares...

O PRIMEIRO

O elogio não é exagerado: o que me irrita é não ouvir citar um maior número de actores que o tivessem merecido ou que o mereçam. O que me irrita, é que entre estes proprietários por condição, de uma qualidade, a fonte preciosa e fecunda de tantas outras, um actor homem galante, uma actriz mulher honesta sejam fenómenos tão raros.

Daqui concluímos que é falso que tenham o privilégio especial, e que a sensibilidade que os dominaria no mundo como em cena, se dela fossem dotados, não é nem a base do seu carácter nem a razão do seu êxito; que ela não lhes pertence nem mais nem menos que a uma ou outra condição da sociedade, e que se se vê tão poucos grandes actores é que os pais não destinam os seus filhos ao teatro; é porque não são preparados por uma educação começada na juventude; é porque uma companhia de actores não é, como deveria ser num povo em que se desse, à função de falar aos homens reunidos para serem instruídos, divertidos, corrigidos, a importância e as honras, as recompensas que ela merece, uma corporação formada,

como todas as outras comunidades, de indivíduos vindos de todas as famílias da sociedade e conduzidos sobre a cena como ao serviço, ao palácio, à igreja, por escolha ou por gosto e com o consentimento dos seus tutores naturais.

8. Natureza e génio

P. 151 «Não terei presente na minha recordação mais que as neves, os gelos, as tempestades do norte; que as lavas inflamadas do Vesúvio ou do Etna; com estes materiais que quadro compor? O das montanhas que impedem a entrada no jardim de Armida... Então o género das nossas ideias e dos nossos quadros não depende de forma alguma da natureza do nosso espírito, o mesmo em todos os homens, mas da espécie de objectos que o acaso grava na sua memória e do interesse que têm em combiná-los¹.

E isso depende desta causa única! Mas entre dez mil homens que tenham ouvido o mugir do Vesúvio, que tenham sentido tremer a terra sob os seus passos, e que se tenham salvo diante da vaga de lava ardente que se escapava dos flancos entreabertos da montanha; entre dez mil que as imagens risonhas da Primavera tenham tocado, apenas um conseguirá fazer uma descrição sublime, porque o sublime, seja na pintura, seja na poesia, seja na eloquência, não nasce sempre da exacta descrição dos fenómenos, mas da emoção que o génio espectador tenha experimentado perante eles, da arte com que ele me comunicará o frémito da sua alma, das comparações que me fornecer, da escolha das suas expressões, da harmonia com que tocará os meus ouvidos, das ideias e dos sentimentos que saiba

¹ Diderot cita aqui um parágrafo de *Do Homem* de Helvécio, que em seguida irá refutar. (N.F.)

Acrescenta-se que a contestação é feita a partir da ideia de sublime, que aponta para o tratado *Do Sublime* do Pseudo-Longino, traduzido para francês por Boileau. (N.T.)

acordar em mim. Talvez haja um número de homens bastante grande capazes de pintar um objecto ao modo naturalista, à maneira dos historiadores, mas com os poetas já é outra coisa. Numa palavra, queria bem saber como o interesse, a educação, o acaso dão entusiasmo a um homem frio, verve a um espírito regrado, imaginação àquele que não tem nenhuma. Quanto mais sonho com isso, maior o paradoxo do autor me confunde. Se este artista não nasceu embriagado, a melhor instrução não o ensinará nunca senão a imitar de modo mais ou menos enfadonho a embriaguez. Daqui advêm tantos imitadores sensaborões de Píndaro e de todos os outros autores originais. Porque é que os verdadeiros imitadores nunca fizeram mais do que más cópias?

Mas, senhor Helvécio, vós que utilizais bastas vezes a palavra *original*, poder-me-íeis dizer o que é? Se me dizeis que é a educação ou o acaso das circunstâncias que faz um original, conseguirei impedir-me de rir?

Segundo penso, um *original* é um ser bizarro cujo modo singular de ver, sentir e de se exprimir se assemelha ao seu carácter. Se o homem original não tivesse nascido, somos tentados a acreditar que o que ele faz não teria nunca sido feito, de tal modo lhe pertencem as suas produções.

Mas neste sentido, direis vós, todos os homens são originais; porque qual é o homem que pode fazer exactamente o que um outro faz?

Tendes razão, mas ter-vos-íeis poupado esta objecção se não me tivésseis interrompido, porque ia acrescentar que o seu carácter dever-se-ia demarcar fortemente do dos outros homens, de modo a que não lhe reconhecêssemos praticamente nenhuma espécie de semelhança que lhe pudesse ter servido de modelo, seja nos tempos passados, seja entre os seus contemporâneos. Assim, Collé é um original na sua versificação e nas suas canções; Rabelais é um original no seu *Pantagruel*, Patelin na sua *Farsa*, Aristófanes nas suas *Nuvens*, Charleval na sua *Conversa do pai Cannaye com o*

*Marechal de Hocquincourt*¹, Molière em quase todas as suas comédias, mas talvez mais nas burlescas que nas outras; porque quem diz original, não diz sempre belo, porque pode faltar-lhe muito. Não há quase nenhuma beleza que não tenham um modelo anterior. Se Shakespeare é um original, sê-lo-á nos seus momentos sublimes? De modo algum; é na mistura extraordinária, incompreensível, inimitável, das coisas do melhor gosto e do pior mau gosto, mas sobretudo na extravagância destes aspectos. É porque o sublime em si, se ousar dizê-lo, não é original; só se torna original por uma espécie de singularidade que o torna pessoal de um autor: é preciso poder dizer-se: é o sublime de fulano. Assim, *que ele morresse!* é o sublime de Corneille; *não dormirás mais* é o sublime de Shakespeare. *Bem posso lavar estas mãos, vejo-as sempre com sangue*; este verso é meu, mas o sublime é do autor inglês².

Mas há já muito tempo que estou a resolver os vossos sofismas; teríeis vós a bondade de vos entreter a resolver alguns dos meus?

Conheceste a Riccoboni³; eh! era vossa amiga. Foi muito bem educada e possuía por si mais espírito, fineza e gosto que toda a companhia italiana em conjunto. Ela passava as noites e os dias a estudar os seus papéis. O que vos digo aqui, foi ela quem mo disse. Exercitava-se sozinha, tomava lições e conselho dos seus amigos e dos melhores actores; mas nunca ultrapassou a mediocridade. Porquê isto, se fazeis o favor? É que lhe faltava a aptidão natural para a declamação. Direis que começou muito tarde? Nasceu nos bastidores e passeou-se no palco de andadeiras. Que não era animada por um grande interesse? Ela corava diante do seu amante, e o seu amante corava dela; ela proibia-lhe o espectáculo, ele temia

¹ Este texto é de Saint-Evremond. (N.F.)

² Esta citação e a anterior são retiradas de *Macbeth*. (N.F.)

³ Marie-Jeanne Riccoboni (1714-1792), nora de Luigi Riccoboni, representa sem êxito na Comédia-Italiana, mas foi uma mulher de letras prezada. (N.F.)

ir lá. Que não trabalhava o suficiente? Era impossível trabalhar mais. Que ignorava os princípios da sua arte por falta de reflexão? Ninguém sabia mais, não a tinha aprofundado mais, não falava da arte melhor que ela. Que lhe faltavam as qualidades exteriores? Não era bonita nem feia, e centenas de outras figuras tinham-se feito perdoar a sua feiura pelo talento; o som da sua voz era agradável; não o tivesse sido e com a naturalidade, a verdade, e o calor, com as entranhas, ter-nos-ia acostumado a ela. Mas é que não lhe faltava alma nem sensibilidade. Partilhava sem dúvida com todos os actores a influência das causas estranhas que desenvolvem ou abafam o talento, com a diferença que, filha de um actor amado, tinha essa vantagem de que os outros estão privados. Vamos, Helvécio, chega dessas subtilezas que não satisfazem nem a um nem a outro. Tratai de me explicar claramente este fenómeno. Estes felizes acasos aos quais atribuíis efeitos tão potentes, ela estava exposta a eles todos os dias. Sobretudo não esqueceis que o espectador que acolhia o pai com aplausos, não queria mais senão fazer o mesmo com a filha; mas não havia meio, ela era demasiado má, e ela própria o dizia.

Então, nem todos os indivíduos são apropriados para tudo, mesmo para serem bons actores, se a natureza a tal se opôs.

A Riccoboni não tinha recebido a graça da natureza: dizia-se em Paris, ter-se-ia dito também em Londres, em Madrid, por todo o lado em que fosse igualmente má. Vós que fazeis soar tão alto estas espécies de expressões verbais comuns a todas as nações, pretendeis que estas e tantas outras em que a recusa da natureza e o vício da organização sejam empregues, estejam vazias de sentido?

(Diderot, *Oeuvres complètes*, Assézat et Tourneux (ed.), Garnier, 1875. 1: *Entretiens sur le Fils Naturel, Second Entretien*, tomo VII, pp. 105-107; 122-124; 2: *Ibid., Troisième Entretien*, tomo VII, pp. 134-138; 145-146; 3: *Ibid.*, pp. 149-151; 4: *De la Poésie dramatique*, cap. XI, «De l'Intérêt», tomo VII, pp. 343-346; 5: *Ibid.*, cap. XVIII, «Des Mœurs», tomo VII, pp. 370-373; 6: *Paradoxe sur le comédien*, tomo VIII, pp. 365-369; 7: *Ibid.*, tomo VIII, pp. 396-400; 8: *Réfutation suivie de l'Ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* (1773-74), tomo II, pp. 330-333. Veja-se também, para os sete primeiros textos, Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paul Vernière (ed.), Paris, Garnier, 1968.)

27 – HUME: DISSERTAÇÃO SOBRE A TRAGÉDIA (1757)

Amigo dos filósofos franceses, admirado pela sua aproximação empírica à psicologia, David Hume (1711-1776) pareceu-nos representar bem a evolução dos filósofos ingleses (Shaftesbury, Hutcheson e Burke, por exemplo) em direcção a uma estética fundamental, cuja literatura dramática fornece ainda os modelos privilegiados.

O pequeno Essay on Tragedy de Hume, publicado em Londres em 1757, andou traduzido em francês desde 1758.

O sentimento do belo

O que é que aqui retira, por assim dizer, o prazer do próprio seio da dor? e que prazer? um prazer que conserva todos os traços e todos os sintomas da mais profunda aflição¹.

Respondo que esse efeito que parece tão extraordinário é devido à própria Eloquência que pinta, com tanta verdade, esta cena de horror: o génio que sabe animar um quadro assim, a arte que reúne todos os traços comoventes, o julgamento que os coloca cada um no seu lugar, o exercício, digo eu, de todos estes talentos sublimes, junto com a força da expressão e cadência harmoniosa dos números oratórios, eis o que encanta os auditores, e os enche com os sentimentos mais deliciosos: não apenas as paixões tristes são apagadas e destruídas pelas paixões contrárias; tornam-se, elas próprias, agradáveis, e concorrem para engrossar, por assim dizer, a massa do prazer que a Eloquência faz nascer. A mesma energia dispensada num assunto que não interessa nada, não agradaria nem metade, ou antes pareceria ridícula; a nossa alma, ficando na calma

¹ Trata-se de uma passagem de Cícero. (N.F.)

da indiferença, não encontraria mais deleite na beleza dessas imagens e dessas expressões que sustentadas por qualquer paixão nos proporcionam um prazer tão requintado. O sentimento do belo dá uma nova direcção aos movimentos impetuosos da tristeza, da piedade, e da cólera: apodera-se de toda a capacidade da alma, domina sobre todas as emoções, converte-as na sua própria natureza, ou pelo menos dá-lhes um tom suficientemente forte para transformar por completo a sua natureza. A alma é ao mesmo tempo agitada pela paixão e transportada pela Eloquência, estas duas impressões confundem-se numa só, que é deliciosa.

O mesmo princípio ocorre na Tragédia: ao que podemos acrescentar que a tragédia é uma imitação; e que toda a imitação agrada por si. Isto contribui, sem dúvida, para retirar às paixões o que elas têm de triste, de maneira que sobre o todo não reste mais do que um sentimento agradável de agradável deleite. Os assuntos mais tristes e os mais terríveis agradam-nos na tela, e mesmo mais ainda do que os mais belos temas que nada têm de interessante¹. O movimento que a paixão imprime a uma alma comunica-lhe um fogo, uma actividade, uma veemência extraordinárias; enfim, pela força da impressão dominante, tudo isto se transforma em prazer. Não é então simplesmente diminuindo e enfraquecendo a tristeza que as ficções trágicas temperam as paixões; tal tem antes lugar pela infusão de um novo sentimento, se me permitem este modo de falar. Pode-se enfraquecer por graus uma dor real até a fazer cessar; porém, em nenhuma das suas gradações vós

¹ Os pintores exprimem a tristeza e a dor, bem assim como as outras paixões, mas sem as evidenciar tanto como os poetas: estes, pelo contrário, embora copiem todos os movimentos da alma, passam muito ligeiramente por cima das sensações agradáveis. O pintor apenas representa um instante, e se ele o pode encher de paixão está seguro de poder agradar ao espectador; enquanto que, para variar as suas cenas, as intrigas, os sentimentos, o poeta não tem outro recurso senão empregar a tristeza, a angústia, o terror; uma alegria total produzindo o repouso e a segurança, a acção cessa e o interesse desvanecese-se. (N.A.)

sentireis prazer, a não ser que seja por acidente, como aconteceria, por exemplo, a um homem mergulhado numa indolência letárgica assim que o fizessem sair desse estado.

Para confirmar esta teoria bastará apresentar outros exemplos, pelos quais se possa ver que as paixões subordinadas se transformam na paixão dominante, ou lhe acrescentam novas forças, imediatamente quando elas são de natureza diferente, e muitas vezes, quando elas são de natureza contrária.

A novidade atrai-nos, e torna-nos atentos: os movimentos que ela excita transformam-se sempre numa paixão relativa ao objecto que é novo, e transmitem a esse objecto toda a sua actividade. Que um acontecimento faça nascer a alegria ou a tristeza, o orgulho ou a vergonha, a benevolência ou o ressentimento: estas emoções serão sempre tanto mais vivas quanto esse acontecimento seja mais novo ou mais raro; e embora a novidade seja agradável em si própria, vê-se, portanto, que ela aumenta as nossas dores da mesma maneira que os nossos prazeres. (...)

A acção que constitui o tema de uma tragédia pode ser demasiado sangrenta e demasiado atroz; pode inspirar-nos um horror tal que não mais será possível transformá-la num sentimento agradável: enquanto a força da dicção e a vivacidade do colorido servem apenas para aumentar o desagrado: vê-se bem um exemplo num dos nossos dramas que tem por título *A Madrasta Ambiciosa*¹; um velho venerando, num violento acesso de furor e desespero, parte a cabeça de encontro a uma coluna, sujando-a com o seu cérebro misturado com o sangue. O teatro inglês oferece demasiadas destas imagens repugnantes.

¹ *The Ambitious Stepmother*, tragédia de Nicholas Rowe, 1700. (N.F.)

Não existem sentimentos, até aos mais comuns de piedade, que não exijam ser temperados por qualquer affecto agradável para dar uma satisfação completa. As lamentações e os gemidos da virtude oprimida, o triunfo da tirania e do vício, formam um espectáculo que desagrada, e que todos os grandes mestres da arte dramática têm o cuidado de evitar. Para que os espectadores partam satisfeitos, é preciso ou que a virtude se transforme num nobre desespero, ou que o vício seja punido.

Julgando os pintores segundo esta regra, descobrir-se-á que a maioria deles tiveram pouco êxito na escolha dos seus temas; trabalhando para as igrejas e mosteiros, exercitaram-se principalmente a executar cenas horríveis, como são os martírios e as crucificações: nos seus quadros só se vêem tormentos, feridas, execuções, numa palavra, sofrimentos passivos, sem acção e sem movimento. Desviam eles o pincel desta mitologia espiritual? É para pintar as fábulas de Ovídio: a estes temas, é verdade, não lhes falta paixão e são bastante graciosos; mas dificilmente são naturais que baste, ou verosímeis o bastante para se aguentarem na tela.

Não é apenas na poesia e na arte oratória que se descobrem estes efeitos da inversão do nosso princípio; vêem-se os seus traços na vida ordinária dos homens. Por todo o lado em que a paixão subordinada se vem a transformar em paixão dominante, ela absorve o sentimento que alimentava e fortificava. Demasiado ciúme abafa o amor: demasiada dificuldade arrefece-nos: demasiada enfermidade e doença numa criança desagrada aos seus pais, sobretudo se têm mais amor-próprio do que ternura.

(*Oeuvres philosophiques de Mr. D. Hume, Tome quatrième. Dissertations sur les Passions, sur la Tragédie, sur la Règle du Gout.* Trad. de J.-B. Merian, Amsterdão, J.H.Schneider, 1759, pp. 78-79.)

28 – ROUSSEAU: CARTA AO SR. D'ALEMBERT SOBRE OS ESPECTÁCULOS (1758)

A Carta a d'Alembert foi escrita por Rousseau (1712-1778) para responder ao artigo *Genève* da *Encyclopédie*, no qual d'Alembert, retomando uma ideia de Voltaire, aspirava à criação na república de Genebra de um teatro, escola de costumes e civilidade modernos. O «Cidadão de Genebra» protesta em nome dos seus concidadãos, e dedica-se a uma crítica de conjunto do teatro escrito e representado, onde transpõe para o plano político e social argumentos semelhantes aos dos teólogos, mas procura também um novo caminho para o espectáculo.

1. O efeito de distanciamento

No fundo, quando um homem vai admirar belas acções em fábulas, e chorar sobre infelicidades imaginárias, que mais se lhe pode exigir? Não está contente consigo próprio? Não aplaude com toda a sua alma? Não fica redimido de tudo o que deve à virtude pela homenagem que acabou de lhe prestar? Que se deseja que ele faça mais? Que a pratique ele próprio? Não tem qualquer papel a interpretar: ele não é actor.

Quanto mais reflecto sobre isto, e mais descubro que tudo o que se põe em representação no teatro não é aproximado de nós, mas afastado. Quando vejo o *Conde de Essex*¹, o reino de Isabel I recua dez séculos a meus olhos, e se fosse representado um acontecimento ocorrido ontem em Paris, far-me-iam supor que era do tempo de Molière. O teatro tem as suas regras, as suas máximas, a

¹ Em *O Conde de Essex* de Thomas Corneille, uma tragédia de 1678. (N.F.)

sua moral à parte, bem como a sua linguagem e os seus vestuários. Diz-se bem que nada daquilo nos convém, e sentir-nos-íamos tão ridículos ao adoptar as virtudes dos seus heróis quanto a falar em verso e vestir uma roupa de romano. Eis então, mais ou menos, para que servem todos esses grandes sentimentos e todas essas máximas brilhantes que louvam com tanta ênfase; a relegá-las para sempre à cena, e a mostrar-nos a virtude como um jogo teatral, bom para divertir o público, mas que seria loucura querer transportar seriamente para a sociedade. Assim, a impressão mais vantajosa das melhores tragédias é o reduzir a algumas afeições passageiras, estéreis e sem efeito, todos os deveres do homem, a fazer-nos aplaudir a nossa coragem louvando a dos outros, a nossa humanidade lamentando os males que teríamos podido curar, a nossa caridade dizendo ao pobre: Deus vos acompanhe.

2. *Teatro e sociedade*

Assim, embora fosse verdade que os espectáculos não são maus em si mesmos, deveríamos sempre procurar se eles não se tornariam tal relativamente ao povo a quem se destinam. Nalguns lugares, serão úteis para atrair os estrangeiros, para aumentar a circulação das espécies, para excitar os artistas, para variar as modas, para entreter as pessoas demasiado ricas ou querendo sê-lo, para as tornar menos malfazejas, para distrair os povos das suas misérias, para fazer esquecer os seus chefes ao verem os seus palhaços, para manter e aperfeiçoar o gosto quando a honestidade se perdeu, para cobrir com um verniz de processos a fealdade do vício, para, numa palavra, impedir que os maus costumes degenerem em banditismo. Noutros locais, não serviriam senão para destruir o amor ao trabalho, para desencorajar a indústria, para arruinar os particulares, para

lhes inspirar o gosto da ociosidade, para fazê-los procurar meios de subsistência sem fazer nada, para tornar um povo inactivo e covarde, para impedi-lo de ver os objectos públicos e particulares de que se deve ocupar, para transformar a sabedoria em ridículo, para substituir a prática da virtude por um jargão teatral, para transformar toda a moral em metafísica, a travestir os cidadãos em belos espíritos, as mães de família em amantes, e as filhas em apaixonadas de comédia. O efeito geral será o mesmo sobre todos os homens, mas os homens assim mudados serão mais ou menos convenientes para o seu país. Tornando-se iguais, os maus ganharão, e os bons perderão ainda mais; todos contrairão um carácter de moleza, um espírito de inacção que retirará a uns as grandes virtudes e impedirá os outros de meditar em grandes crimes.

Destas novas reflexões resulta uma consequência directamente contrária àquela que retirava das primeiras, a saber, que quando o povo é corrompido, os espectáculos são-lhe adequados, e maus quando ele próprio é bom. Pareceria, então, que estes dois efeitos contrários deveriam destruir-se mutuamente e os espectáculos tornarem-se indiferentes para todos; mas existe esta diferença que, o efeito que reforça o bem e o mal, sendo retirado do espírito das peças, está sujeito como elas a mil modificações que o reduzem a quase nada; enquanto aquele que muda o bem em mal e o mal em bem, resultando da própria existência do espectáculo, é um efeito constante, real, que regressa todos os dias e deve ganhar no fim.

Daqui segue-se que, para julgar se é adequado ou não estabelecer um teatro numa cidade, é preciso primeiro saber se os costumes aí são bons ou maus; questão sobre a qual talvez não me caiba pronunciar-me relativamente a nós. O que quer que seja, tudo o que posso dizer sobre isso, é que é verdade que a comédia não nos fará mais mal, se nada mais o puder fazer.

3. O teatro do Povo

O quê! então não será preciso nenhum espectáculo numa república? Pelo contrário, são precisos muitos. É nas repúblicas que eles nasceram, é no seu seio que se vêem brilhar com um verdadeiro ar de festa. A que povos melhor convém reunirem-se muitas vezes e formar entre si os doces laços do prazer e da alegria, senão àqueles que têm todas as razões para se amarem e manterem unidos? Temos já várias dessas festas públicas; tenhamos mais ainda, e ficarei cada vez mais encantado. Mas não adoptemos esses espectáculos exclusivos que tristemente encerram um pequeno número de pessoas num antro obscuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inacção; que não oferecem aos olhos mais que tabiques, pontas de ferro, soldados, imagens aflitivas da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, estas não são as vossas festas! É ao ar livre, é debaixo do céu que é preciso reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento da vossa felicidade.

Que os vossos prazeres não sejam efeminados nem mercenários, que nada do que cheire a constrangimento e interesse os envenene, que sejam livres e generosos como vós, que o sol ilumine os vossos espectáculos inocentes; vós próprios vos transformareis num espectáculo, o mais digno que ele possa alumiar.

Mas quais serão enfim os assuntos destes espectáculos? O que se mostrará aí? Nada, se quiserem. Com a liberdade, tudo onde reina a fluência, aí também reina o bem-estar. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo em torno dela e tereis aí uma festa. Fazei melhor ainda: dai os espectadores em espectáculo, tornai-os a eles próprios actores, fazei com que cada um se reveja e se ame nos outros, a fim de que todos fiquem mais unidos. Não tenho necessidade de os enviar para os jogos dos gregos antigos: existem outros mais modernos, trata-se dos que ainda existem, e encontro-os precisamente entre nós. Temos revistas todos os

anos; prémios públicos; reis do arcabuz, do canhão, da navegação. Não será de mais multiplicar estabelecimentos tão úteis¹ e tão agradáveis; reis destes nunca são de mais. Porque não fazermos, para nos tornarmos bem dispostos e robustos, o que fazíamos para nos exercitar nas armas? A república tem menos necessidade de operários do que soldados? E porque, seguindo o modelo dos prémios militares, não fundaríamos outros prémios para a ginástica, para a luta, a corrida, o disco, para diversos exercícios do corpo? Porque não animaríamos os nossos barqueiros para competições sobre o lago? Haveria no mundo um espectáculo mais brilhante do que ver, sobre esta vasta e soberba bacia, centenas de barcos, elegantemente equipados, partirem ao mesmo tempo ao sinal dado para irem buscar uma bandeira arvorada ao fundo, depois servir de cortejo ao vencedor regressando em triunfo para receber o prémio merecido. Todas estas espécies de festas só são dispendiosas o que se quiser, e apenas o concurso já as torna magníficas.

(Jean-Jacques Rousseau *Citoyen de Genève*, à M. d'Alembert, Amsterdão, Marc Michel Rey, 1758).

¹ Não chega que o povo tenha pão e viva da sua condição. É preciso que viva agradavelmente: a fim de que cumpra melhor os seus deveres, que se atormente menos para deles sair, e que a ordem pública esteja melhor estabelecida. Os bons costumes nascem mais do que se pensa do facto de cada um se sentir bem no seu estado. As manigâncias e o espírito de intriga nascem da inquietação e do descontentamento: tudo corre mal quando um aspira ao emprego do outro. É preciso amar o seu ofício para o fazer bem. A estabilidade do Estado só é boa e sólida quando, todos sentados no seu lugar, as forças particulares se reúnem e concorrem para o bem público; em vez de se desgastarem uma contra a outra, como acontece em qualquer Estado mal constituído. Posto isto, o que se deve pensar daqueles que querariam retirar ao povo as suas festas, os prazeres e todas as espécies de divertimentos, como outras tantas distrações que o desviam do seu trabalho? Esta máxima é bárbara e falsa. Tanto pior, se o povo só tem tempo para ganhar o seu pão, é-lhe necessário tempo ainda para o comer com alegria: de outro modo ele não o ganhará por muito tempo. Este Deus justo e benevolente que quer que ele se ocupe, quer também que ele se descontraia: a Natureza impõe-lhe igualmente o exercício e o repouso, o prazer e a dor. O desgosto do trabalho oprime mais os infelizes que o próprio trabalho. Quereis então tornar um povo activo e laborioso? Dai-lhe festas, oferecei-lhe divertimentos que lhe façam amar o seu estado e o impeçam de invejar outro mais doce. Alguns dias assim perdidos valorizarão mais todos os outros. Presidi aos seus prazeres para os tornar honestos; é a verdadeira maneira de animar os seus trabalhos. (N.A.)

29 – NOVERRE: CARTAS SOBRE A DANÇA (1760)

Bailarino e coreógrafo de origem suíça, Jean-Georges Noverre (1727-1810) foi um dos principais criadores do «ballet de acção», construído sobre um libreto e comportando um elemento de pantomima, que se substitui à dança na maioria decorativa e geométrica do clássico século XVII. Uma carreira internacional e a sua obra de teórico permitiram-lhe exercer uma influência durável sobre os coreógrafos de toda a Europa. Nas suas Cartas sobre a Dança, reimpressas e acrescentadas em vários momentos, completa uma verdadeira dramaturgia da dança com considerações proféticas sobre a organização de um teatro total.

A coordenação das artes teatrais

O poeta imagina que a sua arte se eleva acima da do músico; este acreditaria estar a rebaixar-se se consultasse o mestre de bailado; aquele não comunica nunca com o desenhador; o pintor-decorador não fala senão aos pintores subordinados, e enfim, o maquinista, muitas vezes desprezado pelo pintor, comanda soberanamente as manobras do teatro. Se o poeta se humanizasse um pouco, daria o tom, e as coisas mudariam de figura, mas ele só escuta a sua verve: desdenhando as outras artes, não pode ter delas senão uma fraca ideia; ignora o efeito que cada uma delas pode produzir em particular, e o que pode resultar da sua união e da sua harmonia; o músico seguindo o seu exemplo toma as palavras, percorre-as sem atenção, entregando-se à fertilidade do seu génio, compõe música que não significa nada porque não ouviu o sentido daquilo que só leu com os olhos, ou porque sacrifica ao brilho da sua arte e ao grupo de harmonia que o lisonjeia, a expressão verdadeira que deveria dar ao recitativo. Faz ele uma abertura? Em nada é relativa à acção que se vai

passar; e depois que importa? Não está ele seguro do êxito se ela fizer um grande barulho? As árias de dança são sempre aquelas que menos lhe custam a compor; nesse aspecto segue os velhos modelos; os seus predecessores são os seus guias; não faz qualquer esforço para espalhar a variedade naquele tipo de partes, nem para lhes dar um carácter novo; este canto monótono do qual deveria desconfiar, que entorpece a dança e que adormece o espectador, é o que o seduz, porque lhe dá menos trabalho a captar, e que a imitação servil das árias não exige um gosto, nem um talento, nem um génio superiores.

O pintor-decorador, à falta de não conhecer perfeitamente o drama, cai muitas vezes no erro; não consulta nunca o autor, mas segue as suas ideias as quais, muitas vezes falsas, se opõem à verossimilhança que se deve encontrar nas decorações, ao efeito de indicar o local da cena. Como pode ter sucesso, se ignora o lugar em que ela se deve passar? Não é no entanto senão segundo o conhecimento exacto da acção e do lugar que deveria agir; sem isso, desaparece a verdade, desaparecem os *costumes*¹, e o pitoresco.

Cada povo tem leis, costumes, usos, modas e cerimónias opostas; cada nação difere nos seus gostos, na sua arquitectura, na maneira de cultivar as artes; a de um pintor hábil é então captar essa variedade; o seu pincel deve ser fiel e se não pertence a todos os países, deixa de ser verdadeiro e não está mais em posição de agradar.

O desenhador das roupas não consulta ninguém; sacrifica muitas vezes o *costume* de um povo antigo à moda da época, ou ao capricho de uma bailarina ou de uma actriz de fama.

O mestre de bailado não é informado de nada; encarregam-no de uma partitura, compõe danças sobre uma música que lhe é apresentada, distribui os passos particulares, e as roupagens dão a seguir um nome e um carácter à dança.

¹ Não se trata apenas, no século XVIII, das roupagens dos actores, mas de tudo o que se chamará «cor local». (N.F.)

O maquinista está encarregado do cuidado de apresentar os quadros do pintor no ponto de perspectiva e nos diferentes dias que lhe convém; a sua primeira preocupação é arrumar os bocados das decorações com tanta justeza que não formem mais que um só, bem entendido e bem de acordo; o seu talento consiste em apresentá-los com rapidez, e a retirá-los com prontidão. Se não tem a arte de distribuir as luzes adequadamente, enfraquece a obra do pintor e inverte o efeito da decoração. Tal parte do quadro que deve ser iluminada torna-se negra e obscura; uma outra que exige ser privada de luz apresenta-se clara e brilhante. Não é a grande quantidade de lampiões colocada ao acaso, ou arranjos simetricamente que ilumina bem um teatro e que valoriza a cena; o talento consiste em saber distribuir as luzes por partes ou por *massas* desiguais, a fim de forçar os locais que exigem uma grande luminosidade, de gerir os que exigem pouca, e negligenciar as partes que são menos susceptíveis. O pintor, sendo obrigado a colocar matizes e gradações nos quadros para que a perspectiva aí se encontre, aquele que tem que os iluminar deveria, parece-me, consultá-lo, a fim de respeitar os mesmos matizes e as mesmas gradações nas luzes. Nada seria tão mau como uma decoração pintada no mesmo *tom* de cor e nos mesmos matizes; não existiria aí nem distância nem perspectiva; do mesmo modo, se as partes de pintura divididas para formar um todo estão iluminadas com a mesma intensidade, não existirá mais *entendimento*, nem *massa*, nem oposição, e o quadro deixará de produzir efeito.

(...)

Que os poetas desçam do sagrado Valezinho; que os artistas encarregados das diferentes partes que compõem a Ópera ajam de acordo, e se ajudem mutuamente, e então esse espectáculo terá o maior êxito; os talentos reunidos terão sempre sucesso. Não existe

senão um baixo ciúme e uma desinteligência indigna dos grandes homens, que possa degradar as artes, aviltar os que as professam, e opor-se à perfeição de uma obra que exige tantos detalhes e belezas diferentes como a Ópera.

Encarei sempre este espectáculo como um grande quadro que deve oferecer o maravilhoso e o sublime da pintura em todos os géneros; cuja tela deve ser esboçada por um homem célebre, e depois pintada por pintores hábeis em géneros opostos que, todos animados pela honra e pela nobre ambição de agradar, devem terminar a obra-prima com esse acordo e essa inteligência que anunciam e caracterizam os verdadeiros talentos. O homem célebre que fez a escolha do tema, que dispôs as suas partes, que as distribuiu com tanto gosto quanto arte, e que esboçou a tela, eis o poeta; é dele primeiramente que depende o êxito, dado que é ele quem compõe, que coloca, que desenha e que põe na proporção do seu génio mais ou menos belezas, mais ou menos acções, e por consequência, mais ou menos interesse no seu quadro. Os pintores que secundam a sua imaginação são o mestre de música, o mestre de bailado, o pintor-decorador, o desenhador para o *Costume* das roupas e o maquinista: todos os cinco devem igualmente concorrer para a perfeição e beleza da obra, seguindo exactamente a ideia primitiva do poeta, que por sua vez deve vigiar cuidadosamente a totalidade. O olho do mestre é um ponto necessário, ele deve entrar em todos os pormenores. Não os há pequenos nem minuciosos na Ópera; as coisas que parecem ser da mais fraca consequência chocam, ferem, e desagradam quando não são apresentadas com exactidão e precisão. Este espectáculo não pode, pois, suportar a mediocridade, e seduz tanto mais quanto mais perfeito estiver nas suas partes. Convenhamos, Senhor, que um autor que abandona a sua obra aos cuidados de cinco pessoas que nunca vê, que mal se conhecem, e que todas se evitam, parece-se bastante com aqueles pais que confiam a educação dos

seus filhos a mãos estrangeiras, e que por dissipação ou por espírito de grandeza acreditariam rebaixar-se se vigiassem os seus progressos. Que resulta de um preconceito tão falso? Tal criança nascida para agradar, torna-se enfadonha e aborrecida. Eis a imagem do poeta na do pai, e o exemplo do drama no da criança.

Dir-me-eis talvez que faço do poeta um homem universal? Não, Senhor, mas um poeta deve ter espírito e gosto. Sou da opinião que um autor que diz que as grandes partes de pintura, música e dança que não tocam a um certo ponto um ignorante bem organizado, ou são más ou medíocres.

Sem ser músico, não poderá um poeta sentir se tal traço de música transmite o seu pensamento, e se tal outro não enfraquece a expressão; se este empresta a sua força à paixão e concede graça e energia ao sentimento? Sem ser pintor-decorador, não pode ele conceber se uma tal decoração que deve representar uma floresta da África não toma a forma da de Fontainebleau? Se uma outra que deve oferecer uma enseada da América não se parece com a de Toulon? Se esta que deve mostrar o palácio de qualquer imperador do Japão, não se aproxima demasiado do de Versailles? E se a última que deve traçar os jardins de *Semíramis*, não oferece os de *Marly*? Sem ser bailarino nem mestre de bailado, ele pode igualmente aperceber-se da confusão que aí reinará, da falta de expressão dos executantes; pode, digo-o, sentir se a sua acção é transmitida com calor; se os quadros são suficientemente tocantes; se a pantomima é verdadeira, e se o carácter da dança corresponde ao carácter do povo e da nação que deve representar. Não pode ele ainda sentir os defeitos que se encontram nas roupas por negligência ou falta de gosto que, afastando-se do *Costume*, destrói toda a ilusão? Tem ele necessidade de ser maquinista para se aperceber que tal máquina não funciona com prontidão? Nada de mais simples do que ordenar a lentidão, ou admirar a precisão e a velocidade. De resto, cabe ao

maquinista remediar a má combinação que se opõe aos seus efeitos, ao seu funcionamento e à sua actividade.

(Noverre, *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et sur les Arts*. Edições principais em 1760, 1767, 1783, 1803, 1807. Edição de S. Petersburgo, 1803, pp. 72-79. Veja-se também Noverre, *Lettres sur la Danse*, Maurice Béjart (apr.), Ramsay, 1978.)

30 – MARMONTEL: *POÉTICA FRANCESA* E OUTRAS OBRAS (1763)

Jean-François Marmontel (1723-1799), dramaturgo, ensaísta e romancista, compõe para a Encyclopédie de Diderot e d'Alembert numerosos artigos relativos à literatura, e apresenta um tratado de Poética francesa em 1763. Estas duas obras forneceram mais tarde o essencial dos seus Elementos de Literatura (1787) e das suas contribuições para a Enciclopédia metódica (1789).

Este «filósofo» foi o último grande teórico da dramaturgia clássica francesa, da qual acabava de estabelecer os princípios e as regras, ao mesmo tempo que se interrogava sobre as suas possibilidades de renovação por intermédio da tragédia popular e do drama.

1. O interesse da tragédia popular

A moral é uma para todos os estados. Os deveres dos pequenos e o dever dos grandes são como dois círculos concêntricos que têm os dois os mesmos raios.

Mas tanto quanto estou longe de preferir a tragédia popular à tragédia heróica, também estou longe de a excluir do teatro. A tragédia é imitação de uma acção geral, e não de um facto particular. Ela faz-nos ver, não o que pode acontecer a um homem de tal nível, mas a um homem com um determinado carácter. É então através dos

modos das personagens, e não pelo seu nascimento ou pela sua fortuna, que o assunto será teatral. «Quanto mais a fábula se aproxima dos acontecimentos vulgares, tanto mais ela abre na alma uma entrada livre às máximas que encerra.»¹ A tragédia popular tem então as suas vantagens, como a heróica tem as suas. Que comparação de Barnewel² com Atalia do lado da pompa e da majestade do teatro! mas também que comparação do lado do patético e da moralidade!

É injuriar o coração humano e desconhecer a Natureza acreditar que ela tenha necessidade de títulos para nos comover e enternecer. Os nomes sagrados de amigo, pai, amante, esposo, filho, mãe, de homem, enfim: eis as qualidades patéticas: os seus direitos nunca prescreverão. Que importa qual é o nível, o nome, o nascimento do infeliz³, que a sua complacência para com amigos indignos e a sedução do exemplo, não tenham envolvido nas ratoeiras do jogo, que tenha arruinado a sua fortuna e a sua honra, e que gema nas prisões, devorado de remorsos e vergonha? Se me perguntais qual é ele, eu respondo: ele foi um homem de bem, e para seu suplício, é esposo e pai; a sua mulher, que ele ama e da qual é amado, enlanguesce, reduzida à extrema indigência, e não pode dar senão lágrimas aos seus filhos que lhe pedem pão. Procurai na história dos heróis uma situação mais tocante, mais moral, numa palavra, mais trágica; e no momento em que esse infeliz se envenena, aprende que o céu vinha em seu socorro; nesse momento doloroso e terrível, aonde ao horror de morrer se junta a pena de poder ter vivido feliz; dizei-me o que fôiz a este tema para ser digno da tragédia? O maravilhoso, dir-me-eis. Eh, não o vedes esse maravilhoso na passagem rápida da honra ao opróbrio, da inocência ao crime, do doce repouso ao desespero. numa palavra, no excesso de infelicidade causada por uma fraqueza.

¹ Citação do erudito italiano Gravina (1664-1718). (N.F.)

² Herói do *Mercador de Londres* de Lillo (1731), traduzido em francês em 1748 e protótipo da tragédia burguesa para a França. (N.F.)

³ O *Jogador* de Moore (1753), imitado por várias vezes em França antes do *Béverlei* de Saurin (1768). (N.F.)

É um preconceito pueril e falso, fazer depender a qualidade do poema da qualidade das personagens. São os efeitos que distinguem as causas, e o selo do trágico é a impressão do terror e da piedade.

Que a tragédia tivesse sido essencialmente uma lição de política, e a verdade que tinha que ensinar uma máxima do estado, é seguro que ela tinha que tomar o exemplo na classe mais elevada: confessarei mesmo que estas lições sendo as mais importantes, os seus assuntos são também os mais belos. Mas se nos limitamos a dar grandes lições de costumes, não é isto suficiente de um exemplo vulgar? A tragédia pressupõe então um génio menos elevado; mas exige um tanto mais natural quanto o modelo está mais perto de nós, e podemos julgar melhor a semelhança.

2. O drama e a arte

A invenção de um tema patético e moral, popular e decente, nem trivial nem romanesco, e cuja singularidade conserve o ar do natural mais simples e mais comum; a condução de uma acção que deve ser tanto mais viva quanto não será sustentada por qualquer dos prestígios da ilusão teatral, e tanto mais habilidosamente enlaçada e desenlaçada, quanto os seus fios são mais conhecidos; uma imitação apresentada mesmo ao lado do seu modelo, e onde a menor inverosimilhança seria chocante para todos os olhos; costumes burgueses ou populares a ser pintados sem grosseria, sem baixeza, e portanto com o ar da verdade; uma linguagem simples e no tom da coisa e das personagens, mas correcta, mas fácil e pura, ingénua, engenhosa, sensível, enérgica sempre que o deva ser, nunca forçada, nunca mais elevada que o assunto; caracteres a desenhar, a combinar, a manter, onde a inocência, a virtude, a bondade são o que há de mais fácil a pintar: porque a mistura da virtude e dos vícios, de uma disposição feliz e de uma má tendência, de um fundo de honestidade que o contágio do exemplo modifica e começa a corromper,

um choque de paixões contrárias ou de inclinações opostas, são dificuldades bem diferentes: eis o que ultrapassa as forças do fazedor de dramas mais comum. Mas o que as ultrapassa ainda mais, é a arte de tornar o crime suportável num espectáculo popular; porque ele está ali em toda a sua baixeza e em toda a sua negritude. A cada momento demora vê-lo arrastar-se com falta de trabalho; e desde que o colocaram em cena, não há outro meio decente de o fazer sair senão enviá-lo ao patíbulo.

Estas dificuldades reunidas fizeram com que a multidão dos *Dramaturgos* tomasse o partido mais cómodo de conseguir todo o seu patético a partir dos acidentes da vida comum; e a sua acção, reduzida a pantomima, dispensa-os do cuidado de escrever e do trabalho de pensar.

A sua teoria rola sobre dois erros: um, que tudo o que interessa é bom para o teatro; o outro, que tudo o que se assemelha à natureza é belo, e que a imitação mais fiel é sempre a melhor.

Nada de mais interessante, confesso-o, do que ver num par-dieiro uma família honesta, abandonada, e reduzida à última das extremidades da miséria e do desespero. Estais seguros de rasgar os corações, de arrancar soluços a todo um auditório, e de o afogar em lágrimas, com os gritos de todas estas crianças que pedem pão ao seu pai infeliz, e com as lágrimas de uma mãe que vê o seu recém-nascido, para quem as fontes da vida secaram, quase a expirar ao seu colo. Mas qual é o povo feroz a quem um tal espectáculo causará divertimento? Que prazer nos pode dar a imagem de uma infelicidade sem frutos, onde o homem é vítima passiva, onde a sua vontade não pode nada? Afligi-me, mas para me instruir, mas para me ensinar a precaver-me da infelicidade de que sou testemunha. Mostrai-me, consinto-o, uma família desolada; mas cuja ruína e infelicidade tenham sido causadas por um vício, ou por uma paixão funesta, cujo germe esteja no meu coração. O licor com que me

dessedentais é amargo; quero-o bem, desde que seja salutar, e que o temor e a prudência sejam o seguimento da piedade. A dor que me terá causado um espectáculo aflitivo deve ser aliviada pela reflexão: e este alívio consiste em poder dizer-me a mim mesmo que o homem é livre de evitar a infelicidade cuja pintura acabo de ver; que o vício, a paixão, a imprudência, a fraqueza que a provocam, não é um mal necessário; e que eu próprio posso preservar-me dele, ou curar-me.

(...)

O mérito do poeta, o encanto do espectáculo, não consistem apenas em nos oferecer quadros com os quais nos comovemos, mas com os quais temos prazer em ser comovidos. O trivial pode bem ser tocante: «Não vou ao espectáculo, dizia um homem de bom senso e gosto, para não ver nem ouvir aí senão o que vejo e oiço pondo-me à minha janela». Existe então, mesmo para o patético, uma escolha, uma atracção da curiosidade, um desejo de ver a natureza, seja sob novos pontos de vista, seja revestida de formas e cores novas. As combinações de interesses, de caracteres, de incidentes, pouco comuns e portanto verosímeis; dos matizes de costumes que não apresentam a sociedade diária, ou, no que se passa, singularidades que não teríamos apercebido e que o olho do pintor captou; um natural que não tem nada de ordinário, seja na expressão do vício, seja na da virtude; enfim, esta montagem de traços dispersos sobre a cena do mundo que, recolhidos e aproximados, formam um quadro com parecenças, mas do qual nada de semelhante existe: tal é a imitação poética.

Nenhuma acção na vida seria teatral se fosse reproduzida fielmente. Há sempre vazios, cumprimentos, circunstâncias supérfluas, pormenores frios e sensaborões que seria pueril contar, e mais pueril pôr em cena. A arte do contador está em reduzir a acção ao que ela tem de original ou de interessante. A arte do poeta *dramático* é de

estendê-la e embelezá-la, suprimir o que tem de comum, e de acrescentar o que a pode tornar mais singular e mais picante, ou mais viva e mais animada. É preciso por todo o lado o ar da verdade, a sua semelhança, mas nunca a sua cópia. Tanto no caso da linguagem quanto da acção.

O poeta que escreve como se fala, escreve mal. A sua dicção deve ser natural, mas este natural que o gosto rectifica, onde não deixa nada de frio, de abandonado, de difuso, de sensaborão, de insípido. A própria linguagem do povo tem a sua graça e a sua elegância, como tem a sua baixeza e grosseria: tem os seus momentos engenhosos e vivos, as suas expressões pitorescas, e por entre as figuras de que está cheia, existem algumas muito eloquentes. Ele terá então também a sua pureza, quando a escolha seja feita com discernimento. A operação do gosto na arte de imitar a linguagem assemelha-se à da peneira que separa o grão puro da palha e do cascalho.

Esta teoria é conhecida; mas no sistema do *Drama*, parece que não a admitem de modo algum. A verdade exacta, a natureza ela mesma é o que se pretende apresentar; e este sistema é muito cómodo: porque dispensa tanto o gosto na escolha, quanto o génio na invenção, e o dom de dar às coisas uma criação nova. Copiar o que se vê, dizer o que se ouve; e dar como natural a incorrecção, a sensaboria, a insipidez da linguagem, como a ociosa futilidade dos pequenos detalhes da pantomima que se misturam com a acção; é, neste género, aquilo a que se chama conhecer e pintar a natureza. O trivial, o baixo, o repugnante, tudo serve; porque tudo é verdade. Assim, a Farsa lucrou com o favor dado ao *Drama*; com efeito, a mesma corrupção do gosto que faz aprovar um, deve fazer aplaudir a outra: porque se tudo o que faz tremer ou chorar é digno da cena, tudo o que faça rir também será digno dela; e de degrau em degrau os prazeres do povo baixo tornar-se-ão os de toda a gente.

(...)

No entanto, se fôssemos a acreditar nalguns especuladores modernos, tudo, nas artes, deveria concorrer para o que eles chamam de efeito, quer dizer, a ilusão e a emoção mais fortes; e quanto mais a ilusão fosse completa e o espectáculo patético, tanto mais nos seria agradável, qualquer que fosse o meio que tivesse sido adoptado para nos enganar e nos comover.

Esta opinião pode ser a de um povo sem delicadeza, que não exige senão ser comovido. Mas para um mundo esclarecido, cultivado, e dotado de órgãos sensíveis, o prazer da emoção depende sempre dos meios que são usados para a provocar: e se ele não experimentou no espectáculo senão as angústias de um interesse penoso, sem nenhum desses deleites do espírito e da alma que o desenvolvimento do coração humano, a eloquência das paixões, os encantos da poesia, misturam com a ilusão do teatro dos Racines e dos Voltaires, fará pouco caso de um *Drama* que, com a imitação e a expressão trivial da dor e da lamentação, com temas dignos de piedade, com gritos, lágrimas, soluços, o tenha fisicamente comovido.

(Marmontel, 1: *Poétique française*, Lesclapart, 1763, tomo II, pp. 146-150; 2: *Éléments de littérature* (1787), Didot, 1856, tomo I, artigo «Drama», pp. 483-488.)

31 – JOHNSON: PREFÁCIO A SHAKESPEARE (1765)

Samuel Johnson (1709-1784), ensaísta, romancista e autor de um importante dicionário de língua inglesa, foi um dos críticos mais respeitados do séc. XVIII, e impõe um certo classicismo em Inglaterra, feito de rigor e autoridade.

Consagra numerosos anos a uma edição de Shakespeare, cujo Prefácio constitui uma vigorosa defesa do génio criador contra os

ataques dos neoclássicos, bem como Voltaire, e foi uma das fontes principais do Racine e Shakespeare de Stendhal.

1. O género shakespeariano

As peças de Shakespeare, no sentido rigoroso e crítico dos termos, não são nem tragédias nem comédias, mas composições de uma espécie particular; expondo o estado real da natureza sub lunar, que compreende o bem e o mal, a alegria e a dor, misturadas em proporções de uma variedade infinita e segundo combinações inumeráveis; e exprimindo o curso do mundo no qual a perda de um é o ganho de outro; no qual, no mesmo momento o festivo corre para o seu vinho e o homem de luto vai a enterrar o seu amigo; no qual os planos maldosos de um por vezes são frustrados pela loucura de outro; e onde muitas boas acções e muitas más acções se realizam ou são impedidas sem objectivo.

Neste caos de intenções e acidentes misturados, os poetas antigos, seguindo as regras que o costume lhes prescrevia, uns escolheram os crimes dos homens, os outros as suas absurdidades; uns as vicissitudes graves da vida, outros os acontecimentos mais ligeiros; uns as angústias da dor, outros as brincadeiras da prosperidade. Assim nasceram os dois modos de imitação conhecidos sob os nomes de *tragédia* e de *comédia*, composições que tendem para fins diferentes através de meios contrários, e que são considerados como tão pouco susceptíveis de ser aliados que não me recorde de um único escritor entre os Gregos e os Romanos que se tenha ensaiado nos dois.

Shakespeare reuniu os poderes de excitar o riso e as lágrimas não apenas num só espírito, mas numa única composição. Quase todas as peças são partilhadas entre personagens sérias e risíveis e, nas evoluções sucessivas da acção, provocam tão depressa a seriedade e a dor, quanto a alegria e o riso.

Admite-se de boa vontade que esta prática é contrária às regras da crítica, mas há sempre um apelo aberto da crítica à natureza. O objectivo da escrita é instruir; o objectivo da poesia é instruir delectando. Não se pode negar que o drama misto possa transmitir as lições da tragédia ou da comédia, porque contêm os dois na alternância das cenas, e que ele toca mais de perto que nenhum dos dois os aspectos da vida, mostrando como grandes maquinações e intenções mesquinhas podem estar de acordo ou contrariar-se, e o alto e o baixo cooperarem com o sistema geral através de um encadeamento inelutável.

Objecta-se que por esta mudança de tom as paixões são interrompidas no seu progresso, e que a acção principal, não sendo devidamente desenvolvida por uma gradação de incidentes preparatórios, no fim tem falta dessa forte capacidade de comover que constitui a perfeição da poesia dramática. Este raciocínio é de tal modo especioso que é aceite mesmo por aqueles que, na sua experiência quotidiana, sabem que está errado. As trocas de cenas misturadas raramente deixam de produzir os movimentos de paixão que têm em vista. A ficção não pode comover ao ponto de impedir a atenção de facilmente se desviar; e embora falte admitir que uma agradável melancolia é por vezes interrompida por uma alegria indesejável, deve-se considerar também que a própria melancolia por vezes é desagradável, e que o que perturba um, pode aliviar o outro; que auditores diferentes têm hábitos diferentes; e que, resumindo, todo o prazer reside na variedade.

2. A ficção

A necessidade de respeitar as unidades de tempo e lugar vem da necessidade suposta de tornar o drama credível. Os críticos consideram que é impossível acreditar que uma acção de vários meses

ou anos decorra em três horas; ou que o espectador possa supor estar sentado no teatro enquanto os embaixadores vão e vêm entre soberanos afastados, que as armas se levantem e as cidades sejam cercadas, que um exilado erre ao longe e depois venha para casa, ou até que aqueles que eles viram a fazer a corte à sua amante venham a lamentar-se da perda prematura do seu filho. O espírito revolta-se contra uma mentira evidente, e a ficção perde a sua força quando se afasta da semelhança com a realidade.

Da estreita limitação do tempo vem necessariamente a contracção do espaço. O espectador que sabe que viu o primeiro acto em Alexandria, não pode supor que vê o seguinte em Roma, a uma distância que os próprios dragões de Medeia não poderiam tê-lo feito atravessar em tão pouco tempo; sabe com certeza que não mudou de lugar, e sabe que esse lugar não se pode mudar a si próprio; que o que era uma casa não se pode tornar numa planície; que o que era Tebas nunca poderá ser Persépolis.

Tal é o discurso imponente pelo qual o crítico triunfa da miséria do poeta irregular e triunfa na maioria das vezes sem qualquer resistência nem réplica. Chegou então o tempo de lhe dizermos, pela autoridade de Shakespeare, que esta posição que ele adopta como um princípio indiscutível, no próprio momento em que ele o enuncia, o seu próprio entendimento o declara falso. É falso que uma representação qualquer seja tomada pela realidade, que uma fábula dramática qualquer, na sua materialização, tenha alguma vez sido credível nem, por um único instante, acreditada.

A objecção vindo da impossibilidade de passar uma primeira hora em Alexandria e a segunda em Roma, supõe que, no início da peça, o espectador se imagine realmente em Alexandria, e creia que, tendo ido ao teatro, fez a viagem até ao Egipto, e que está a viver no tempo de António e Cleópatra. Seguramente aquele que imagina isto pode imaginar mais ainda. Aquele que, num dado

momento, pode tomar a cena pelo palácio dos Ptolomeus também pode, meia hora depois, tomá-la pelo promontório do Áccio. A ilusão, se é admitida, não tem limites certos; se o espectador pode, por uma vez, ser persuadido de que os seus velhos amigos são Alexandre e César, que uma câmara iluminada pelas velas é a planície de Farsália ou a margem de Granico, está num estado que o coloca fora do alcance da razão ou da verdade, e, das alturas da poesia empírea, pode desprezar as circunscrições da natureza terrestre. Não há razão para que um espírito vogando assim no êxtase consulte o relógio, nem para que a hora não seja um século nessa alucinação do cérebro que pode fazer da cena um campo.

A verdade é que os espectadores conservam sempre o seu bom senso, e sabem, desde o primeiro acto até ao último, que a cena não é mais que uma cena, e que os actores são apenas actores. Eles vão ali para ouvir um certo número de versos recitados com os gestos apropriados e uma modulação elegante. Estes versos relacionam-se com uma certa acção, e uma acção deve passar-se em qualquer parte; mas as diferentes acções que compõem uma história podem passar-se em lugares diferentes, muito distantes uns dos outros, e onde está o absurdo de permitir a esse local que primeiro represente Atenas e depois a Sicília, se sempre soubemos não ser nem a Sicília nem Atenas, mas uma cena moderna?

Por hipótese, como o espaço é introduzido, o tempo pode ser prolongado; o tempo requerido pela fábula corre na maior parte entre os actos; porque, para a parte da acção que é representada, a duração real e a duração poética são as mesmas. Se, no primeiro acto, os preparativos de guerra contra Mitridates nos são mostrados em Roma, a guerra em si pode, sem absurdidade, ser representada, na catástrofe, como tendo lugar no Ponto; sabemos que não há nem guerra, nem preparativos de guerra; sabemos que não estamos nem em Roma, nem no Ponto; que nem Mitridates, nem Luculo, se encontram

diante de nós. O drama apresenta imitações sucessivas de acções sucessivas; e porque é que a segunda imitação não poderia representar uma acção que ocorreria anos depois da primeira, se ela lhe está ligada de tal modo que nada, senão o tempo, pode ser tido como tendo intervindo entre elas? O tempo é de todos os modos de existência o mais dócil à imaginação; um espaço de anos é tão fácil de conceber como a passagem das horas. Na meditação contraímos facilmente o tempo das acções reais, e por maioria de razão lhe permitimos que se contraia quando vemos apenas a imitação dessas acções.

Perguntar-se-á, como comove o drama se não é acreditado. Ele é acreditado com toda a crença que se dá a um drama. É acreditado, cada vez que comove, como a imagem exacta de um original real; como representando perante o auditor o que ele próprio sentiria se devesse fazer, ou sofrer, o que se finge fazer ou sofrer. A reflexão que toca o coração não é que os males que vemos são males reais, mas que são males aos quais poderemos estar expostos. Se há algum engano, não é que acreditemos nos actores, mas que acreditamos ser nós próprios infelizes durante um momento; mas deploramos mais a possibilidade do que acreditamos na presença da dor, como uma mãe chora sobre o seu filho quando se recorda que a morte pode levar-lho. O prazer da tragédia vem da nossa consciência da ficção; se acreditássemos nos assassinios e nas traições como verdadeiras, não nos agradariam mais.

(Johnson, *The Plays of William Shakespeare*, 1765, *Prefácio*, trad. de Martine de Rougemont). Veja-se também *Dr. Johnson on Shakespeare*, W. K. Wimsatt (ed.), Harmondsworth. Penguin Shakespeare Books, 1969. (N.T.)

32 – BEAUMARCHAIS: *ENSAIO SOBRE O GÉNERO DRAMÁTICO SÉRIO* (1767)

Beaumarchais (1732-1799) não se contenta com praticar todos os géneros dramáticos do seu tempo, a parada, a ópera cómica, a ópera, comédia e drama (com única exclusão da tragédia), mas também reflectiu sobre estes diferentes géneros à luz dessa prática.

O seu primeiro drama, Eugénie, representado com êxito em 1767, foi acompanhado pela publicação de um Ensaio Sobre o Género Dramático Sério, cheio de verve e autoridade.

A modernidade do drama

Já vi as pessoas zangarem-se de boa fé por ver que o género dramático sério encontrava partidários. «Um género equívoco», diziam eles, «não se sabe o que é. O que é uma peça na qual não existe uma palavra que faça rir, onde cinco actos mortais de prosa arrastada, sem sal cómico, sem máximas, sem caracteres, nos mantêm suspensos pelo fio de um acontecimento romanesco, que na maioria das vezes tem tão pouco de verosimilhança quanto de realidade? Não é abrir a porta à licenciosidade, e favorecer a preguiça, o aturar tais obras? A facilidade da prosa desviará os nossos jovens do trabalho penoso dos versos, e em breve o nosso teatro recairá na barbárie de onde os nossos poetas tiveram tanto trabalho para o tirar. Não é que algumas das nossas peças não me tenham enternecido não sei bem como; mas porque seria horrível que um género assim se afirmasse; além de que não convém de modo algum à nossa nação. Cada um sabe o que pensaram os autores célebres cuja opinião faz autoridade. Proscreveram com um género igualmente reprovado por Melpómene e por Talia¹. Será preciso criar uma

¹ Respectivamente, Musas da tragédia e da comédia. (N.F.)

Musa nova para presidir a este coturno trivial, a este cómico empolado? Tragicomédia, tragédia burguesa, comédia lacrimajante, não se sabe que nome dar a estas produções monstruosas! E que um mísero autor não venha gabar-se dos sufrágios momentâneos do público, justo salário do trabalho e talento dos actores!... O público!... O que é ainda o público? Assim que esse ser colectivo se dissolve, que as partes se dispersam, que sobra para fundamento da opinião geral senão a de cada indivíduo, em que os mais esclarecidos têm uma influência natural sobre os outros que, mais cedo ou mais tarde, os põem de acordo consigo? De onde se vê que é o julgamento do mais pequeno número, e não o da multidão, que é preciso ter em conta.»

Basta: ousemos responder a esta torrente de objecções, que não enfraqueci nem mascarei ao transcrevê-las. Começemos por pôr o nosso Juiz do nosso lado defendendo os seus direitos. O que quer que digam os Censores, o público reunido não é menos o único Juiz das Obras destinadas a diverti-lo; todos lhe estão igualmente submetidos, e querer fazer parar os esforços do génio na criação de um novo género de espectáculo, ou na extensão daqueles que ele já conhece, é um atentado contra os seus direitos, um empreendimento contra os seus prazeres. Concordo que uma verdade difícil será melhor reencontrada, melhor captada, mais sabiamente julgada, por um pequeno número de pessoas esclarecidas do que pela multidão em rumor, pois sem isso essa verdade não deveria ser chamada de difícil; mas os objectos de gosto, de sentimento, de puro efeito, numa palavra, de espectáculo, não sendo nunca admitidos senão quando da sensação poderosa e súbita que produzem em todos os espectadores, devem eles ser julgados pelas mesmas regras? Quando é menos questão de discutir e de aprofundar do que de sentir e de se divertir ou de ser comovido, não será igualmente arriscado sustentar que o julgamento do público comovido é falso e mal colocado, do

que o seria pretender que um género de espectáculo com o qual toda uma nação tenha sido vivamente afectada, e que lhe agrade em geral, não teria o grau de bondade necessário a essa nação? De que peso serão contra o gosto do público as Sátiras de alguns autores sobre o drama sério, sobretudo quando os seus gracejos caluniam obras encantadoras neste género saídas da sua pena? Além de que é preciso ser consequente, porque a arma ligeira e brincalhona do sarcasmo nunca resolveu questões; é apenas apropriada a fazê-las tomar partido, e no máximo permitida contra esses adversários poltrões que, entrincheirados por detrás de pilhas de autoridades, recusam aceitar o desafio dos raciocinadores em campo aberto. Convém ainda aos nossos belos espíritos de sociedade, que apenas afloram o que julgam, e são como tropas ligeiras de crianças perdidas¹ da Literatura. Mas aqui, por uma inversão singular, os graves autores gracejam, e as gentes do mundo discutem. Oíço citar por todo o lado palavras caras, e atirar, contra o género sério, com Aristóteles, os antigos, as poéticas, a utilidade do teatro, as regras, e sobretudo as regras, esse eterno lugar-comum dos críticos, esse espantalho de espíritos vulgares. Em que género se viu as regras produzirem obras-primas? Não acontece ao contrário, que são os grandes exemplos que em todos os tempos serviram de base e de fundamento a essas regras, com as quais se entrava o génio invertendo a ordem das coisas? Teriam os homens jamais avançado nas artes e nas ciências se tivessem servilmente respeitado os limites enganadores que os seus predecessores lhes tinham prescrito? (...) O génio curioso, impaciente, sempre apertado no círculo dos conhecimentos adquiridos, desconfia que há qualquer coisa além do que se sabe; agitado pelo sentimento que o pressiona, atormenta-se, ousa, cresce, e rompendo enfim a barreira do preconceito, lança-se

¹ Franco-atiradores. (N.F.)

além dos limites conhecidos. Por vezes perde-se, mas é só ele que leva até longe na noite do possível o verso farol que nos apressamos a seguir. Dá um passo de gigante, e a arte alargou-se... Paremos. Não se trata aqui de disputar com fogo, mas de discutir friamente. Reduzamos então a termos mais simples uma questão que nunca foi bem colôcada. Para a levarmos perante o tribunal da razão, eis como a enunciaria:

Será permitido tentar interessar um povo pelo teatro, e fazer correr as suas lágrimas sobre um acontecimento tal que, supondo-o verdadeiro e passado debaixo dos seus olhos entre cidadãos, nunca deixaria de produzir esse efeito sobre ele? Porque tal é o objecto do género honesto e sério. Se alguém é suficientemente bárbaro, suficientemente clássico, para ousar sustentar a negativa, é preciso perguntar-lhe se o que ele entende pela palavra drama ou peça de teatro não é o quadro fiel das acções dos homens. É preciso ler-lhe os romances de Richardson, que são verdadeiros dramas, da mesma maneira que o drama é a conclusão e o instante mais interessante de um qualquer romance. É preciso ensinar-lhe, se o ignora, que várias cenas de *O Filho Pródigo*, *Nanina* toda inteira, *Melanida*, *Cénia*, *o Pai de Família*, *a Escocesa*, *o Filósofo sem o Saber*¹, fizeram já conhecer quais as belezas que o género sério é susceptível de apresentar, e acostumaram a agradar-nos pela pintura comovente de uma infelicidade doméstica, tanto mais poderosa sobre os nossos corações quanto parece ameaçar-nos de mais perto. Um efeito que não se pode nunca esperar com o mesmo grau em todos os grandes quadros da tragédia heróica.

(...)

¹ *O Filho Pródigo*, *Nanina* e *A Escocesa*, de Voltaire; *Melanida* de Nivelles de La Chaussée; *Cénia* de Madame de Graffigny; *O Pai de Família* de Diderot; *O Filósofo sem o Saber* de Sedaine. (N.F.)

O que me fazem a mim, sujeito pacífico de um estado monárquico do século dezoito, as revoluções de Atenas e de Roma? Que verdadeiro interesse posso ter pela morte de um tirano do Peloponeso, pelo sacrifício de uma jovem princesa em Áulide? Em tudo isso nada há que tenha que ver comigo, nenhuma moralidade que me convenha. Porque o que é a moralidade? É o resultado frutuoso e a aplicação pessoal das reflexões que um acontecimento nos arranca. O que é o interesse? É o sentimento involuntário pelo qual adaptamos esse acontecimento a nós próprios, o sentimento que nos coloca no lugar daquele que sofre, no meio da sua situação. Uma comparação tomada ao acaso na natureza acabará de tornar a minha ideia compreensível para toda a gente. Porque é que o relato do terramoto que engoliu Lima e os seus habitantes a três mil léguas de mim me perturba, enquanto o do assassinio jurídico de Carlos I, cometido em Londres, apenas me provoca indignação? É que o vulcão aberto no Peru poderia ter feito a sua explosão em Paris, enterrar-me sob as suas ruínas, e talvez me ameace ainda, enquanto nunca poderei apreender nada de absolutamente parecido com a infelicidade inaudita do rei de Inglaterra. Este sentimento habita o coração de todos os homens, serve de base a esse princípio certo da arte, que não há moralidade, nem interesse, no teatro, sem uma relação secreta entre o assunto dramático e nós próprios. Resta então como constante que a tragédia heróica não nos toca senão pelo aspecto em que aproxima do género sério, pintando-nos homens, não reis, e que, os assuntos que põe em acção, estando tão distantes dos nossos costumes, e sendo as personagens tão alheias ao nosso estado civil, o interesse é menos premente que o de um drama sério, e a moralidade menos directa, mais árida, muitas vezes nula e perdida para nós, a não ser que sirva para nos consolar da nossa mediocridade, mostrando-nos que os grandes crimes e as grandes infelicidades são o quinhão normal daqueles que se ocupam a governar o mundo.

(Beaumarchais, *Théâtre complet*, d'Heylli et Marescot (ed.), Académie des Bibliophiles, 1867, tomo I, pp. 23-29.)

33 – LESSING: A DRAMATURGIA DE HAMBURGO (1767-1768)

Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) foi, ao mesmo tempo, um dos mais importantes autores de teatro do século XVIII alemão, e o seu teorizador mais influente. A Dramaturgia de Hamburgo apareceu em forma periódica e constituía o comentário seguido de duas épocas teatrais nessa cidade, tanto do ponto de vista do repertório, quanto das representações. A obra dá um lugar importante às primeiras teorias de Diderot, e ao exemplo de outros autores ingleses. Criticando a dramaturgia clássica francesa, faz apelo a novas dramaturgias nacionais.

1. A interpretação das regras

Desenvencilhar-se com as regras é uma coisa, e respeitá-las realmente é outra. Na primeira, os franceses governam-se; mas quanto à segunda, não há senão os antigos que parecem ter sabido executá-las.

A unidade de acção era a primeira lei dramática dos antigos; a unidade de tempo e a unidade de lugar não eram, por assim dizer, mais do que as consequências: eles nunca as teriam respeitado mais estritamente que o tivesse exigido a primeira, se o coro não tivesse vindo colocar-se ali como um elo de ligação. Como a acção dos seus poemas devia ter por testemunha uma multidão do povo, como esta multidão se mantinha sempre a mesma, como ela não podia afastar-se das suas habitações, nem ausentar-se delas mais do que se pode fazer vulgarmente por simples curiosidade, os poetas não podiam nunca fazer de outra maneira se não limitar o lugar a um espaço único e determinado, e o tempo a um único e mesmo dia. Eles submetiam-se, então, a esta imitação *bona fide*¹; mas com tanta

¹ De boa fé. (N.F.)

flexibilidade e inteligência que, sete vezes em nove, ganhavam mais do que perdiam com isso. Este constrangimento levava-os a simplificar a acção, a retirar-lhe cuidadosamente tudo o que fosse supérfluo, de tal modo que, reduzida aos seus elementos mais essenciais, ela não era mais que um ideal dessa mesma acção; e a forma mais feliz que esse ideal podia receber era a que mais facilmente podia passar sem circunstâncias acessórias tiradas do tempo e do lugar.

Pelo contrário, os franceses, que não tinham qualquer gosto pela verdadeira unidade de acção, e que tinham sido estragados pelas intrigas bárbaras das peças espanholas antes de conhecerem a simplicidade grega, consideraram as unidades de tempo e lugar, não como consequência da unidade de acção, mas como condições indispensáveis, em si próprias, para a representação de uma acção. Acreditaram dever acomodá-las às suas acções mais ricas e mais complexas, com o mesmo rigor que se elas tivessem sido tornadas necessárias pela presença do coro, ao qual, todavia, tinham completamente renunciado. Mas encontraram nisso grandes dificuldades, por vezes mesmo impossibilidades: então imaginaram uma escapatória para se subtraírem à tirania dessas regras, das quais não tinham coragem de sacudir o jugo. Em vez de um lugar único, introduziram um lugar indeterminado, que se podia tomar tanto por este como por aquele. Bastava que esses lugares não fossem muito distantes uns dos outros, e que nenhum deles exigisse uma decoração particular, de maneira que a mesma decoração pudesse servir mais ou menos tão bem para uns quanto para os outros. A unidade de dia foi substituída pela unidade de duração; e admitiram que se consideraria como um único dia certo tempo, durante o qual não haveria questão nem de levantar nem de pôr do sol, onde ninguém se iria deitar ao menos não mais que uma vez, qualquer que fosse a quantidade e variedade dos acontecimentos que se pudessem passar.

Ninguém teria achado mal que adoptassem esta interpretação; porque com ela se podem ainda fazer peças excelentes, e o provérbio

diz: «fura-se a tábua onde é mais fina». Mas é justo pelo menos que deixe que o meu vizinho a fure no mesmo sítio. É preciso que eu não lhe mostre sempre o nó mais duro, a parte da tábua mais rebelde, e que diga: «fura neste sítio aqui; é aqui que costumo furar.» E no entanto, é isso o que exclamam todos os críticos franceses, particularmente quando abordam as obras dramáticas dos ingleses. Que barulho não fazem eles com aquela regularidade que, no entanto, tanto aliviaram para si próprios!...

2. Liberdade do criador

Diderot¹ não está completamente errado ao dar como nova e bem fundada a sua doutrina sobre a inutilidade e pobreza de todos esses mistérios e todas essas surpresas bruscas que se relacionam com o espectador. As suas ideias são novas, com efeito, na sua forma abstracta; mas elas são muito antigas nos próprios modelos de onde foram retiradas. São novas, no sentido em que os seus antecessores tinham sempre defendido o contrário; mas entre esses antecessores, não se pode contar nem com Aristóteles nem com Horácio: estes não disseram absolutamente nada que pudesse autorizar nos seus intérpretes e sucessores esta predilecção pela teoria que adoptaram; e quanto aos felizes efeitos dessa teoria, os últimos não puderam observá-las, nem na maioria das obras da antiguidade, nem nas melhores.

Por entre os antigos, Eurípides sobretudo estava tão seguro da sua prática, que mostrava quase sempre antes aos espectadores a finalidade aonde os queria conduzir. Estou mesmo fortemente disposto a começar, sob esse ponto de vista, a defesa dos seus prólogos, que tanto desagradam aos críticos modernos.

¹ Veja-se o texto 26, 4, de Diderot, *A quarta parede*, p. 165. (N.F.)

«Não basta, diz Hédelin, que na maior parte das vezes ele faça contar imediatamente aos espectadores, por uma das suas personagens principais, tudo o que se passou anteriormente à acção; e utiliza mais vezes ainda para a narrativa um deus do qual devemos admitir que sabe tudo, e através do qual nos informa não apenas sobre o que aconteceu, mas o que irá acontecer, Sabemos assim desde o início o desenlace e toda a catástrofe, e vemos vir de longe todos os acidentes. Mas é um defeito muito sensível, que é completamente contrário à incerteza e expectativa que devem continuamente reinar no teatro, e que destrói toda a satisfação da peça, que repousa quase unica e exclusivamente na novidade e na surpresa¹.

Não, o mais trágico dos poetas trágicos não tinha uma ideia tão mesquinha da sua arte; sabia que essa arte é susceptível de uma perfeição muito mais alta, e que a satisfação de uma curiosidade pueril é o objectivo mínimo ao qual deve aspirar. Não temia dar conhecimento adiantado aos espectadores daquilo que só um deus podia saber sobre a acção que se preparava; e prometia a si próprio comovê-los a seu bel-prazer, não tanto com a ajuda dos factos, mas pela maneira como os apresentaria. Assim, os críticos não se deveriam mostrar chocados senão por uma única coisa: é que as informações necessárias sobre o passado e sobre o futuro não nos fossem comunicados por intermédio de um artifício mais delicado. Eurípides serve-se, para isso, de um ser superior, o qual, por outro lado, não toma qualquer parte na acção; e este ser superior dirige-se directamente aos espectadores, de modo que o género narrativo se mistura com o género dramático. Eis tudo o que se pode reprovar em Eurípides; mas o que acontece, então, à reprovação dos críticos? Para que o útil, o necessário, seja bem-vindo, será preciso que no-lo dêem a guardar por surpresa? Não haverá, sobretudo no futuro, coisas que

¹ *Pratique du Théâtre*, liv. II, cap. I. (N.A.)

só um deus pode saber? E se o interesse repousa sobre factos deste género, não valerá mais ser informado deles pela intervenção de um deus do que não saber nada? Que se entende, enfim, por mistura de géneros? Que sejam separados o mais exactamente possível nos tratados dogmáticos, e ainda bem; mas quando um homem de génio, com objectivos mais altos, faz entrar vários géneros numa única e mesma obra; é preciso esquecer o livro dogmático, e ver apenas se o autor realizou a sua ambição. Que importa que uma peça de Eurípi-des não seja nem toda narrativa nem toda drama? Chamai-lhe um ser híbrido; basta que este híbrido me agrade e me instrua mais que as produções regradas dos vossos outros autores correctos, como Racine e outros. A mula não é burro nem cavalo: será por isso menos útil como animal de carga?

3. O género misto

Se o nosso autor¹ tivesse falado como crítico, ter-se-ia enunciado de modo completamente diferente. O que ele defende aqui com tanto espírito, tê-lo-ia seguramente condenado como obra bastarda de uma época bárbara; ou, pelo menos, não teria visto aí senão os primeiros ensaios da arte renascendo no meio de povos pouco civilizados. E quanto à forma desses dramas, tê-la-ia atribuído ao concurso de diversas causas exteriores em que o acaso teria desempenhado o papel principal, onde a razão e a reflexão não tivessem tido senão uma pequena parte, e talvez não tivessem tido nenhuma. Nunca teria ousado dizer que os primeiros inventores do género *misto* (dado que a palavra existe, porque é que não a usaria?) «propuseram-se imitar fielmente a natureza, tanto quanto os gregos se tinham aplicado a embelezá-la».

¹ Lessing acabou de citar um autor alemão seu contemporâneo e anónimo. (N.F.)

As palavras «fielmente» e «embelezar», quando se aplicam à imitação e à natureza considerada como objecto de imitação, dão lugar a diversos tipos de mal-entendidos. Algumas pessoas não crêem que se possa imitar demasiado fielmente a natureza; de acordo com elas, mesmo o que desagrada na natureza, agrada numa imitação fiel, graças à imitação. Outras defendem como quimérica a ideia de embelezar a natureza: uma natureza que pretende ser mais bela que a natureza já não é mais, dizem eles, a natureza. Estes dois tipos de juízes proclamam-se adoradores da natureza única, tal qual ela é: uns não vêem aí nada a evitar, os outros nada a acrescentar. Os primeiros deveriam então, necessariamente, apreciar as peças mistas do género gótico, e os outros dificilmente apreciar as obras-primas dos antigos.

E no entanto não é nada disso. O que se passa? O que é que faz que os primeiros, com toda a sua admiração pela natureza mais vulgar, a mais familiar, se tenham no entanto pronunciado contra a mistura do patético com o burlesco? E o que é que faz que os outros, embora achem monstruoso o que pretende ser mais belo que a natureza, tenham no entanto percorrido todo o teatro grego sem ser minimamente chocados nesse aspecto? Como explicar esta contradição?

É preciso recuar e retirar as nossas afirmações anteriores sobre estes dois géneros. Mas como retirá-las sem nos embaraçarmos em novas dificuldades? Há tanta justeza na comparação que fizeram entre essas *grandes peças políticas*, cujo mérito discutimos, e a vida humana, o curso normal do mundo!

Arriscarei alguns pensamentos que, se não vão ao fundo das coisas, podem pelo menos suscitar outros mais fundamentados.

O principal é esta: é verdade, e não é verdade, que a tragicomédia de invenção gótica imita fielmente a natureza: ela imita-a numa parte, e deixa a outra metade inteiramente de lado; imita a natureza

dos fenómenos exteriores, sem ter na mínima conta as nossas impressões, e as das nossas faculdades intelectuais.

Na natureza, tudo está em tudo, tudo se entrecruza, tudo é alternativa e metamorfose incessante. Mas, sob o ponto de vista desta diversidade infinita, a natureza é um espectáculo conveniente apenas para um espírito infinito. Para que espíritos finitos se possam deleitar com ela, era preciso dar-lhe a faculdade de impor à natureza limites que ela não tem, introduzir-lhe divisões, e governar a sua atenção segundo melhor nos apeteça.

Esta faculdade, exercemo-la em todos os momentos da vida; sem ela, não existiria para nós vida possível; seríamos sucessivamente presa da impressão presente; sonharíamos sem cessar e sem saber que sonhávamos.

O próprio da arte é ajudar-nos a introduzir esta divisão no domínio do belo, e a fixar a nossa atenção. A arte isola, de facto, tudo o que o nosso espírito isola ou deseja poder isolar na natureza, quer se trate de um só objecto, ou de um conjunto de objectos diversos; mantém sob o nosso olhar esse objecto ou esse conjunto de objectos, iluminando e concentrando os objectos tanto quanto o quer o sentimento que eles devem produzir.

Quando somos testemunhas de um acontecimento importante e comovente, e que um outro acontecimento sem interesse se mete de permeio, procuramos escapar o mais possível às distrações de que este último nos ameaça. Fazemos a sua abstracção. Se então encontramos na arte o que desejamos separar da natureza, não podemos deixar de ser repelidos.

Somente, há casos em que este acontecimento importuno toma, no seu progresso, todas as cambiantes do interesse, e onde não apenas ele vem na sequência do outro, mas ainda necessariamente nasce do outro. Assim, acontece que a gravidade traz consigo o riso, que a tristeza provoca a alegria e vice-versa; e tal de uma maneira

imediate, que nos parece impossível fazer abstracção de um ou do outro. Então, nós também não desejamos que a arte faça abstracção; e ele sabe retirar vantagens da própria impossibilidade em que se encontra de separar esses elementos díspares.

Mas basta sobre este assunto: vê-se onde quero chegar.

(Lessing, *La Dramaturgie de Hambourg*, trad. de E. de Suckau e L. Crouslé, Didier, 1869; 1: N.º XLVI, 6 de Outubro de 1767, pp. 223-225; 2: N.º XLVIII, 13 de Outubro de 1767, pp. 234-236; 3: N.º LXX, 1 de Janeiro de 1768, pp. 326-328.)

34 – MERCIER: *SOBRE O TEATRO* (1773)

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), grande polígrafo, teve alguns êxitos como dramaturgo, sobretudo com dramas como O Carrinho do Vinagreiro (1775), que levava num sentido populista as teorias de Diderot. A sua longa vida permitiu-lhe desenvolver e prolongar a audiência dos seus primeiros escritos sobre o teatro, que tinham tons claramente pré-revolucionários.

1. O objectivo da arte dramática

Esta arte (o que quer que digam) está talvez ainda na sua infância, porque apesar de todos os esforços de alguns homens de génio, o edifício inicialmente concebido de modo tímido não foi construído de acordo com o plano mais geral e mais sólido: encerraram a esfera da cena, só se deixam aí subir algumas personagens, e precisamente aquelas que parece deveriam ter sido desdenhadas: não se aperceberam de toda a fecundidade, toda a extensão desta arte importante: teve-se uma admiração supersticiosa pela sua primeira forma. O escritor, menos audacioso que escravo, nunca viu mais do

que o seu escritório em vez da sociedade. Mesmo nos nossos dias, a assembleia que normalmente compõe os auditores das nossas peças, não pode ser considerada senão como uma companhia particular à qual os poetas tiveram o objectivo de agradar exclusivamente. As nossas peças assemelham-se bastante às nossas salas, porque o físico governa, mais do que um género (e de que maneira), a moral. As nossas peças, para a maioria, estão vazias de sentido, tendo em conta um povo numeroso; e concebo tal edifício vasto e majestoso onde seria impossível para os actores representar uma das nossas boas tragédias sem rirem de si próprios.

No entanto, o meio mais activo e mais pronto de armar inventivelmente as forças da razão humana e de lançar de repente sobre um povo uma grande massa de luzes, seria, seguramente, o teatro; é lá que, semelhante ao som da trombeta penetrante que deve um dia acordar os mortos, uma eloquência simples e luminosa poderia acordar num instante uma nação adormecida: é aí que o pensamento majestoso de um só homem iria inflamar todas as almas com uma comoção eléctrica: é aí, enfim, que a legislação reencontraria menos obstáculos e operaria as maiores coisas sem esforço e sem violência. O governo, dizem, opor-se-ia a isso? Que a peça seja feita primeiro, e bem feita, a hora da representação não tardará, e o governo aceitará a lei.

Mas parece que até aqui se desconhecia o verdadeiro objectivo da Arte Dramática. O poeta, em vez de se mostrar legislador, com esse orgulho legítimo adequado ao seu estatuto, obedeceu vaidosamente ao gosto frívolo e mesquinho dos aristocratas do seu século; depois incensou as loucuras agradáveis e perigosas de alguns dos seus compatriotas; tão depressa como o estatuário da fábula, foi o primeiro a dobrar o joelho diante do monarca que acabara de figurar e armar com o raio; tanto atraindo paixões nocivas com o pretexto de as pintar, esqueceu que espalhava o contágio do exemplo, ao mesmo tempo que louvava a fidelidade do seu pincel.

Não são os sufrágios passageiros ou concentrados numa cidade que o poeta se deve apressar a recolher, ele é o cantor da virtude, o grande flagelador do vício, o homem do universo. Se ele lisonjeia os vícios reinantes de uma geração corrompida, se alimenta os erros nacionais, se se curva sob o preconceito que engana os seus contemporâneos, não merece mais sair das linhas para comandar; que fique entre o rebanho, não é mais que um homem inepto, feito para o precipitar numa marcha igualmente louca e perigosa.

Não se elevaram nunca a estas especulações, porque nunca se pensou no número, mas na escolha dos auditores, porque nos nossos miseráveis jogos de bola decorados com o nome de teatro, os nossos espectáculos não foram mais do que *lotações esgotadas*, porque os raciocínios de alguns literatos demasiado acreditados limitaram a arte e destruíram o seu impulso relativamente ao seu *fazer* e às regras sagradas do pretenso gosto de que falam sem cessar, o qual não é mais do que uma palavra inventada por eles para encobrir de uma maneira capciosa a pequenez e frieza das suas ideias.

O nosso teatro (é preciso dizê-lo) goticamente concebido num século meio bárbaro, filho do acaso e rebento parasita, conservou as marcas da sua origem burguesa. O nosso teatro nunca pertenceu ao nosso solo, é uma bela árvore da Grécia, transplantada e degenerada nos nossos climas. Foi enxertado por mãos grosseiras e maljeitosas: por isso apenas deu frutos equívocos e sem substância.

2. O drama e a comédia

Na comédia, o carácter principal decide a acção. Aqui é exactamente o contrário, a acção brota do jogo dos caracteres. Uma personagem não é mais o déspota a quem se subordinam ou sacrificam todas as outras; não é mais uma espécie de eixo em torno do qual giram os acontecimentos e os discursos da peça. Enfim, o drama não é uma acção forçada, rápida, extrema: é um belo momento da

vida humana, que revela o interior de uma família onde, sem negligenciar os grandes traços, se recolhem preciosamente os detalhes. Não é mais uma personagem factícia, a quem se atribuem rigorosamente todos os defeitos ou as virtudes da espécie; é uma personagem mais verdadeira, mais razoável, menos gigantesca e que, sem ser anunciada, faz mais efeito do que se o fosse. Urdir, encadear os factos de acordo com a verdade, seguir na escolha dos acontecimentos o curso extraordinário das coisas, evitar tudo o que cheire a romance, modelar o desenrolar da peça de maneira a que o extracto pareça uma narrativa onde reina a mais exacta verosimilhança, criar o interesse, e sustentá-lo sem fantasias, não permitir aos olhos deixarem de estar húmidos sem amarfanhar o coração de uma maneira demasiado violenta, enfim, fazer nascer a intervalos diversos o sorriso da alma, e tornar a alegria tão delicada quanto a compaixão, eis o que se propõe o drama, e o que nunca tentou a comédia.

Nesta, repito-o, um carácter absoluto domina quase sempre. Querendo torná-lo enérgico, é produzido como forçado, e então faz caretas: o mesmo defeito se encontra na tragédia. A perfeição de uma peça seria que não se pudesse adivinhar qual é o carácter principal, e que fossem de tal modo ligados entre si que não se pudesse separar um só sem destruir o conjunto. Nunca se deu atenção suficiente aos caracteres mistos, entre os quais flutua toda a raça humana. Os homens, sejam bons, sejam maus, não estão totalmente entregues à bondade ou à malícia: têm momentos de repouso, como momentos de acção, e os matizes das virtudes e dos vícios são infinitamente variados. Que novo desenvolvimento para os que conhecem a mistura das cores, que sabem o que alia na mesma personagem a baixeza de alma e a grandeza, a ferocidade e a compaixão! Quem sabe por que molas secretas o velho age como um jovem, e o jovem como velho? Aqui o cobarde arma-se de força, o soberbo torna-se um baixo cortesão, o homem justo cede ao ouro, e o tirano, por ambição, pratica um acto de justiça.

3. *Novos temas dramáticos*

Ter falta de pão, de dinheiro¹, estar alojado num sótão aberto a todas as ventos; que destino glorioso e nobre quando é o da virtude! Heróis famosos nos combates, e que haveis usurpado este nome, cedei todos àquele que luta contra o infortúnio, que por um trabalho corajoso doma as necessidades renascentes que lhe impôs a natureza. Humilhai-vos, mortais orgulhosos de títulos vãos, humilhai-vos diante daquele que na obscuridade se basta a si próprio, e que longe da baixeza e da adulação ignora mesmo se pertence aos grandes, frios e desnaturados. O maior dos mortais é aquele que subjuga o seu destino, que não mendiga baixamente a sua subsistência, que nunca abriu uma mão aviltada para dobrar a indiferença altaneira de um homem opulento. Desafiarei a delicadeza francesa, que me parece falsa neste ponto. Não sacrificarei nunca a um gosto factício a abundância e a variedade dos temas, a força e a verdade das pinturas. Não irei fechar as fontes mais abundantes do patético, para lisonjear ou enganar a geração presente. Pensarei que o homem de todos os séculos está ali a escutar-me. Dir-me-ei que o poeta é o intérprete das infelicidades, o orador público dos oprimidos; que o seu emprego é levar os seus gemidos até aos ouvidos dos soberbos que, por mais endurecidos que estejam, ouvirão o trovão da verdade, serão aturdidos ou tocados por ele; porque mesmo o mau é obrigado a combater para vencer a natureza e a piedade. E quem sabe se nas artes não existe um momento de terror e de verdade, que amoleceria o coração de pedra e o faria tornar à sua sensibilidade

¹ Desprezamos sem medida aquele que a natureza fez nosso igual. Alguns sacos cheios de um metal branco ou amarelo estabeleceram as distâncias aterradoras, que parecem mais separar o homem do homem do que este, de uma certa maneira, não o está dos animais. Eis sem contradizer o vício mais horrível que ataca a nossa geração. Aos olhos daquele que sabe reflectir não há talvez senão uma grande infelicidade sobre a terra, é a terrível desproporção das fortunas. (N.A.)

primitiva? Eis a grande obra do poeta, concordo. A exemplo dos químicos, não nos desencorajemos, e procuremos uma transmutação mais importante e mais bela¹.

Desprezarei então esses frios críticos, que sabem tudo fora da arte de sentir vivamente; e não tenho eu talento suficiente para levar aos olhos do rico o quadro de um hospital, onde muitas vezes este abandonou aí o seu benfeitor ou o seu pai? Farei tremer o coração que a mais vulgar compaixão nunca conseguiu abalar. Oferecendo a história de tanta dureza, a felicidade dos maus, ou, para melhor dizer, a sua calma horrorosa, seria pelo menos interrompida durante algumas horas. Um hospital! direis?... Sim, e se me aborrecerem transportarei a cena para Bicêtre. Revelarei o que se ignora, ou o que se esquece. Pintarei um homem que por vezes não foi mais que imprudente, debatendo-se toda a vida nos braços da raiva e do desespero. Farei ver como se trata a espécie humana: é abrindo as *cabanas* ou esse inferno que chamam *sala de forças* que me orgulharei, talvez, das cores de um pincel que consagrei a honrar ou a vingar a humanidade. Ela emprestar-me-á então essa energia que às vezes cede aos seus adoradores. Vós ficareis aterrados, juízes orgulhosos, ou deixareis de me ler².

(Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdão, E. van Harrevelt, 1773; 1: pp. iv-vii; 2: pp. 106-107; 3: pp. 134-136.)

¹ É uma bela arte esta de desenvolver as afeições sociais, que distinguem o homem dos outros seres. Dotado de uma alma sensível, sabe-se lá até que ponto poderia ser conduzido pela atracção inata do sentimento? Os legisladores muitas vezes trataram o homem como um animal feroz, sobre o qual se devia exercer o jugo das leis. Estes infelizes políticos ignoraram que o levam por meios flexíveis e doces. É o poeta, disse alguém, que dá vida moral aos conhecimentos mortos do raciocínio. (N.A.)

² Deu-se tanto às artes de luxo, e compreendo seguramente sob este título, aqueles pequenos versos, aqueles madrigais, as tolices poéticas, que convêm tão pouco ao estado actual da nação: aperfeiçoou-se tanto esse género fútil, que se tivessem dedicado a metade do espírito empregue em vão nessas bagatelas a ideias úteis, seríamos o povo mais sensato do universo, o mais esclarecido sobre os nossos verdadeiros interesses. (N.A.)

35 – SCHILLER: OS SALTEADORES E OUTRAS OBRAS (1781)

Friedrich Schiller (1759-1805) marca o teatro alemão desde a sua estreia com Os Salteadores (Die Räuber, 1781), obra original e poderosa que não era destinada à representação mas que triunfa em cena, em 1782. Este êxito foi prolongado pelo de peças como Wallenstein (1799), Maria Stuart (1800) ou Guilherme Tell (1804).

Na sua importante obra estética, opera uma síntese entre as contribuições de Shakespeare, a filosofia de Kant e, mais tarde, o pensamento mais concreto de Gæthe e a experiência levada a cabo com este no teatro de Weimar.

1. O teatro irrepresentável

Há uma coisa que pode saltar à vista de imediato quando se pega nesta peça de teatro¹, é que ela nunca terá direito de cidadania no teatro. Ora, se para um drama essa é a condição indispensável, o meu tem seguramente um grande defeito a acrescentar a todos os outros.

Mas não sei se me deverei submeter, sem nada mais, a esta exigência. Sófocles e Menandro podem bem ter tido principalmente em vista a representação sensível das suas peças, porque pode-se supor que é essa representação que, primeiro, conduziu à ideia do drama. Mas, no seguimento, descobriu-se que o método dramático por si mesmo, sem ter que ver com a personificação teatral, tinha uma grande vantagem sobre todos os outros géneros de poesia, seja comovente, seja instrutiva. Como de alguma maneira coloca sob os nossos olhos o mundo que ela nos pinta, e que nos representa as paixões e os mais secretos movimentos do coração pelos próprios discursos das personagens, é necessariamente superior em poder de

¹ Os Salteadores. (N.F.)

efeito sobre a poesia descritiva, da mesma maneira que a contemplação viva o é sobre o conhecimento histórico. Quando o furor desenfreado estoura pela boca de Macduff nesta horrível explosão: «Ele não tem filhos!» isso não será mais verdadeiro e mais comovedor do que o mostrarem-nos o velho Don Diego pegando no seu espelho de bolso, e olhando-se nele em pleno teatro:

Oh raiva! Oh desespero!

Com efeito, este grande privilégio do modo dramático em, por assim dizer, surpreender a alma nas suas operações mais misteriosas, está absolutamente fora de questão no autor francês. As suas personagens, se não são os historiadores e poetas épicos do seu próprio e augusto eu, pelo menos raramente se apresentam como outra coisa que os espectadores, frios como gelo apesar do seu furor, ou os professores pedantes da sua paixão.

É então verdade que o génio próprio ao drama, que Shakespeare parece ter tido em seu poder, como Próspero tinha Ariel, que o verdadeiro espírito, digo, do género dramático, cava mais profundamente a alma, mergulha no coração os traços mais acerbados e instrui mais vivamente que o romance ou a epopeia, e que nem é preciso a representação sensível e real para nos tornar particularmente recomendável esse género de poesia. Posso, por conseguinte, tratar dramaticamente um assunto, sem para isso querer escrever um drama que se represente; noutros termos, escrevo um romance dramático e não um drama teatral, e neste caso, é suficiente que me submeta às leis gerais da arte, e não tenho necessidade de seguir as leis particulares do gosto teatral.

Agora, para tratar da própria coisa, devo confessar que não é tanto a extensão material da minha peça, quanto o seu conteúdo, que lhe retira o direito de aparecer e de falar no teatro. A economia da

minha obra obrigava-me a pôr em cena muitos caracteres que chocam o sentimento delicado da virtude e revoltam a susceptibilidade dos nossos costumes. Desejaria, para honra da humanidade, não ter produzido aqui senão caricaturas; mas sou obrigado a confessar que, quanto mais a minha experiência das coisas deste mundo se enriquece, tanto mais o meu álbum de caricaturas se empobrece. Não é tudo: estes caracteres imorais deveriam brilhar por certas partes, ganhar muitas vezes do lado do espírito o que perdiam do lado do coração. Todo o escritor dramático está autorizado, constrangido mesmo, a dar-se esta liberdade, se quer ser um copista fiel do mundo real. Nenhum homem, como diz Garve, é completamente imperfeito; mesmo o vicioso tem ainda muitas ideias que são justas, muitas boas tendências, nobres actividades. É apenas menos perfeito.

Encontram-se aqui celerados que suscitam o espanto, malfetores respeitáveis, monstros majestosos, espíritos que o vício horrível seduz, pela grandeza que a ele está associada, pela força que ele exige, pelos perigos que o acompanham. Encontram-se homens que beijariam o diabo, porque este é o ser sem igual; que, sobre a sua via da mais alta perfeição, tornam-se os mais imperfeitos dos mortais; sobre o caminho, segundo imaginam, da maior felicidade, os mais infelizes. Numa palavra, interessar-se-ão, mesmo pelos meus Iagos, admirarão o meu salteador incendiário, quase o amarão. Ninguém o detestará, todos o podem lamentar; mas, por causa disso mesmo, não aconselho que arrisqueis apresentar a minha tragédia sobre a cena. Os conhecedores, que captam a ligação do conjunto e adivinham a perspectiva do poeta, formam sempre o grupo mais pequeno. O povo, pelo contrário (e sob esta palavra tenho motivos para incluir não apenas, salvo o vosso respeito, aqueles que chafurdam no estrume, mas também e bem mais ainda, muitos dos chapéus de plumas, muitos dos fatos engalanados e muitos colarinhos brancos), o povo, quero dizer, deixar-se-ia seduzir pelo lado belo, chegando

mesmo a admirar o fundo vil, ou a encontrar aí uma apologia do vício e a tornar responsável do pouco alcance da sua própria visão o pobre poeta, relativamente ao qual se está normalmente pronto a tudo, desde que não seja a fazer-lhe justiça.

2. *O actor sonâmbulo*

Mas é possível também que o culpado não seja o poeta quando o final do drama falhou. Que se monte em cena, e se observe como os jogos de imaginação tomam corpo na pessoa do actor. Este tem duas tarefas difíceis, mas necessárias. É preciso, primeiro, que se esqueça de si próprio, bem como da multidão que o escuta, para viver no seu papel; depois, por outro lado, é preciso que ele pense que está em cena, que ele pense na presença do espectador, que tenha em conta o gosto deste último, e que modere a natureza. Dez vezes contra uma encontro o primeiro destes deveres sacrificado ao segundo, e portanto, se o génio do actor não é suficiente para os dois, mais valeria sempre que faltasse ao segundo no interesse do primeiro. Entre o sentimento e a expressão do sentimento há a mesma sucessão rápida e certa que entre o raio e o trovão; e se estou verdadeiramente comovido, tenho tão pouca necessidade de regulamentar o meu corpo de acordo com o tom da paixão, que me seria mais difícil, impossível mesmo, reprimir os movimentos espontâneos dos meus membros. O actor está, até um certo ponto, no estado de um sonâmbulo, e descubro entre eles uma analogia marcante. Se este último, embora pareça não ter consciência nenhuma do que faz, pode, no seu passeio nocturno, quando todos os seus sentidos exteriores dormem de alguma maneira o sono da morte, assegurar cada um dos seus passos com a mais inconcebível precisão, contra um perigo que exigiria dele, completamente acordado, a maior presença de espírito; se o hábito pode tão maravilhosamente dar firmeza aos

seus pés; se, enfim, porque é preciso recorrer a mais qualquer coisa para explicar este fenómeno, se um crepúsculo do conhecimento, se um movimento superficial e fugitivo dos sentidos pode fazer tanto: porquê o corpo, que além disso segue sempre tão fielmente a alma em todas as suas modificações, estaria condenado, no caso presente, a ultrapassar violentamente os limites ao ponto de falsificar o tom do sentimento? Se a paixão não se permite extravagâncias, e não se pode permitir se é verdadeira, nem o deve fazer numa alma cultivada, então, estou bem seguro, os órgãos também não se perderão num qualquer excesso monstruoso. Por maior que seja essa ausência de percepção de que apenas a ilusão torna o actor capaz, não lhe deveria ele ficar, da mesma maneira que ao sonâmbulo, sem que ele tenha consciência, um certo sentimento do presente, que o conduziria sem dor, a ele também, ao longo do abismo do exagero e da inconveniência, pela ponte estreita do belo e do verdadeiro? Não vejo porque isto seria impossível. Mas noutro caso, pelo contrário, que situação aborrecida se o actor guarda cuidadosamente a consciência da situação actual e destrói o sonho da arte pela ideia do mundo real que o cerca. Pior para ele se sabe que talvez um milhar de olhos ou mais estão atentos a cada um dos seus gestos, que a mesma quantidade de orelhas devora o mínimo som dos seus lábios! Lembro-me de me ter encontrado lá um dia no momento em que este pensamento infeliz: «Olham para mim!» veio roubar o terno Romeu ao seu êxtase... Foi exactamente a queda do sonâmbulo ao qual um aviso, um grito que o apanhou no meio de um telhado a pique, de repente dá vertigens. O perigo escondido não existia para ele, mas a visão súbita da altura abrupta fê-lo cair, dando uma queda mortal. O actor, assustado, pára, rígido e tolo; a graça natural da sua pose desapareceu: ao vê-lo curvar-se desajeitadamente, dir-se-ia que lhe iam tirar medidas para um fato... A simpatia dos espectadores apagou-se numa gargalhada.

Em geral, os nossos actores estudaram, para cada gesto de paixão, uma atitude à parte, que sabem adoptar com uma rapidez que por vezes chega a antecipar o sentimento. Ao orgulho raramente falta a meia volta da cabeça em direcção ao ombro e o punho sobre a anca. A cólera reside no punho fechado e no ranger de dentes. Vi num certo teatro caracterizar regularmente o desprezo com um golpe de pé. A tristeza das heroínas de teatro esconde-se por detrás de um lençinho bem lavado. Quanto ao terror, que de todas as paixões ainda é a que se arranja mais barato, ela escolhe o primeiro alcapão que lhe aparece para se desembaraçar, ela do seu fardo, e o público de um mau cabotino. Os actores dos papéis trágicos mais fortes, e são normalmente as vozes de barítono, os matadores da cena, têm por costume grunhir os seus sentimentos com humor resmungão; a sua ignorância da verdadeira paixão, que torturam, que desancam de alto a baixo como um malfeitor, escondem-na ruidosamente sob o tumulto da sua voz e dos seus gestos, enquanto, pelo contrário, os actores doces e comoventes arrastam a sua ternura e a sua melancolia num gemido monótono, que cansa os ouvidos até à náusea. A declamação é sempre o primeiro escolho onde falham a maioria dos nossos actores, e a declamação forma os dois terços da ilusão da cena. O caminho do ouvido é o mais praticável e o mais curto para chegar ao coração. A música domesticou o selvagem conquistador de Bagdad, e alguns Mengs e o Correggio teriam aí esgotado em vão todo o seu talento de pintores. Da mesma maneira é-nos mais fácil fechar os nossos olhos que alguém fere, do que encher de algodão os nossos ouvidos maltratados.

3. Prazer liberal e artes comoventes

Há tantos meios pelos quais a arte pode atingir o seu objectivo, quanto há em geral fontes de onde decorre para o espírito um prazer

liberal. Chamo de prazer liberal àquele que põe em jogo as forças espirituais, a razão e a imaginação, e que acorda em nós um sentimento pela *representação* de uma ideia: à diferença do prazer físico ou sensual, que coloca a nossa alma sob a dependência das forças cegas da natureza, e onde a sensação é *imediatamente* acordada em nós por uma causa física. O prazer sensual é o único que é excluído do domínio das belas-artistas; e o talento em excitar esse tipo de prazer nunca poderia elevar-se à dignidade de uma arte, a não ser no caso em que as impressões sensuais são ordenadas, reforçadas, ou moderadas, segundo um plano que seja o produto da arte, e onde esse plano se reconhece pela representação. Mas, mesmo neste caso, apenas isto pode merecer o nome de arte, que é o objecto de um prazer liberal, quero dizer com bom gosto na organização, que alegra o nosso entendimento, e não os encantos físicos em si, os quais só agradam à nossa sensibilidade.

A fonte geral de todo o prazer, e mesmo do prazer sensual, é a *conveniência*, a conformidade com o objectivo. O prazer é sensual quando essa conveniência se manifesta não pelo meio das faculdades representativas, mas apenas pelo meio de qualquer lei fatal da natureza, que tem por consequência física a sensação do prazer. Assim, o movimento do sangue e dos espíritos animais, quando é conforme à natureza, produz nalguns órgãos, ou em todo o organismo, o prazer corporal com todas as suas variedades e em todos os seus modos: nós *sentimos* essa conveniência por meio da sensação agradável; mas não chegamos a nenhuma representação, nem clara, nem mesmo confusa, dessa conveniência.

O prazer é *liberal* quando *nos representamos* a conveniência, e que a sensação agradável acompanha essa representação. Assim, todas as representações pelas quais somos informados de que existe conveniência e harmonia entre o fim e os meios, são para nós fontes de prazer liberal e, por consequência, podem ser empregues para

esse fim pelas belas-artes. Ora, todas as representações podem entrar sob uma destas rubricas: o bem, o perfeito, o belo, o comovente, o sublime. O bem ocupa sobretudo a nossa razão; o verdadeiro e o perfeito a nossa inteligência; o belo interessa tanto a inteligência como a imaginação; o comovente e o sublime, a razão e a imaginação. É verdade que somos ainda deleitados por nada mais que a atracção ou o encanto, que não é senão a força solicitada a entrar em jogo; mas a arte não faz uso dessa mola senão para acompanhar as alegrias mais apuradas que nos dá a ideia da conveniência. Considerado em si mesmo, o encanto ou a atracção confundem-se com as sensações da vida, e a arte desdenha-o como tudo aquilo que não é mais que prazer sensual.

Não se poderia estabelecer uma classificação das belas-artes, sobre a única diferença das fontes onde cada uma delas vai buscar o prazer que nos proporciona: tendo em conta que numa mesma classe de belas-artes podem entrar variados tipos de prazer, e mesmo muitas vezes todos em conjunto. Mas, a partir do momento em que uma certa espécie de prazer é aí perseguida como objectivo principal, podemos fazer dele, se não o carácter específico de uma classe propriamente dita, pelo menos o princípio e a tendência que distingue entre si as obras de arte. Assim, por exemplo, poder-se-ia tomar as artes que satisfazem sobretudo a inteligência e a imaginação, por conseguinte, aquelas que têm por objecto principal o verdadeiro, o perfeito e o belo, e reuni-las sob o nome de *belas-artes* (artes do gosto, artes da inteligência); por outro lado, aquelas que ocupam sobretudo a imaginação e a razão e que, por consequência, têm por objecto principal o bom, o sublime e o comovente, poderiam ser reunidas numa classe particular sob a denominação de *artes comoventes* (artes do sentimento, do coração). Sem dúvida, é impossível separar absolutamente o tocante, do belo; mas o belo pode perfeitamente sobreviver sem o comovente. Assim, embora não estejamos autorizados a assentar sobre esta diferença de princípio

uma classificação rigorosa das artes liberais, isto pode pelo menos servir-nos para determinar com mais precisão o critério, e a prevenir a confusão para que somos infalivelmente arrastados quando, estabelecendo uma legislação das coisas estéticas, se confundem dois domínios absolutamente diferentes, o do comovente e o do belo. No género comovente, a epopeia e a tragédia mantêm-se, como poesia, no primeiro nível. Na primeira, o comovente está associado ao sublime; na segunda, o sublime ao comovente.

4. Sobre o patético

É impossível saber se o *império* que um homem tem sobre os seus afectos é o efeito de uma força moral, enquanto não se adquiriu a certeza de que não é um efeito de insensibilidade. Não há qualquer mérito em dominar sentimentos que apenas afloram ligeira e passageiramente a superfície da alma; mas para resistir a uma tempestade que altera toda a natureza sensível, e para conservar aí a liberdade da sua alma, é preciso uma faculdade de resistência infinitamente superior a qualquer força da natureza. Então, só se chegará a representar a liberdade moral exprimindo com a maior vivacidade a natureza sofredora; e o herói trágico deve ter justificado primeiro a sua natureza de ser sensível, antes de aspirar às nossas homenagens enquanto ser razoável, e fazer-nos crer na sua força de alma.

O *patético* é então a primeira condição, a que mais rigorosamente se exige ao autor trágico; e é-lhe permitido levar a pintura do sofrimento o mais longe que se possa fazer, *sem prejuízo para o objectivo supremo da sua arte*, quer dizer, sem que a liberdade moral seja oprimida. De alguma maneira, deve dar ao seu herói, ou ao seu leitor, a sua *carga plena* de sofrimento: sem o qual, perguntar-nos-emos sempre se a resistência oposta ao sofrimento é uma acção da alma, qualquer coisa de *positivo*, ou se não é antes uma coisa puramente *negativa*, um simples defeito.

Este último caso apresenta-se na tragédia francesa de antigamente, onde é extremamente raro, ou talvez sem exemplo, que nos façam ver com os nossos olhos a *natureza sofredora*, e onde não vemos, pelo contrário, a maioria das vezes, mais que o próprio poeta que se empolga friamente e que declama, ou então o actor que se ergue sobre andas. O tom glacial da declamação abafa aí absolutamente a verdadeira natureza, e os trágicos franceses, com o seu culto supersticioso do *decorum*, colocam-se completamente na impossibilidade de pintar a natureza humana na sua verdade. O *decorum*, em qualquer lugar que esteja, mesmo que seja no seu verdadeiro lugar, falsifica sempre a expressão da natureza, e no entanto é essa expressão que reclama imperiosamente a arte. É com dificuldade que, numa tragédia francesa, podemos persuadir-nos de que o herói *sofre*, porque ele dá explicações sobre o estado da sua alma como o faria o homem mais calmo, e constantemente preocupado com a impressão que está a causar no outro, nunca deixa a natureza exprimir-se livremente. Os reis, as princesas e os heróis de um Corneille ou de um Voltaire nunca esquecem o seu *estatuto*, mesmo nos mais violentos acessos de paixão; e mais depressa se despojarão da sua *humanidade* que da sua *dignidade*. Assemelham-se àqueles reis e imperadores dos nossos velhos livros de imagens, que vão para a cama com a coroa na cabeça.

Que diferença relativamente aos Gregos, e aos modernos que se inspiraram no seu espírito em poesia! Nunca o poeta grego cora da natureza; deixa à sensibilidade todos os seus direitos, e no entanto está bem seguro de nunca ser subjugado por ela. Tem demasiada profundidade e demasiada rectidão no espírito para não distinguir o accidental, que é a preocupação principal do gosto falso, do verdadeiramente necessário; ora tudo o que não seja a humanidade em si, é accidental no homem. O artista grego que tem que representar um Laocoonte, uma Níobe, um Filoctetes, não se inquieta nem com a princesa, nem com o rei, nem com o filho do rei: ele cola-se ao

homem. Da mesma maneira o hábil estatuário deixa de lado as roupagens, e só nos mostra figuras nuas, embora saiba perfeitamente que não era assim de modo nenhum na vida real. É que, para ele, as roupagens são qualquer coisa de accidental, e que o necessário não deve nunca ser sacrificado ao accidental; é que, se a decência ou as necessidades físicas têm as suas leis, estas leis não são as da arte. O estatuário deve-nos mostrar *o próprio homem*, as roupagens escondem-no de nós: ele rejeita-as então, e está certo.

Da mesma maneira que o escultor grego rejeita as vestimentas, como uma carga inútil e embaraçosa, para dar mais lugar à *natureza humana*, da mesma maneira o poeta grego liberta as personagens humanas que põe em cena do constrangimento igualmente inútil e igualmente embaraçoso do *decorum*, e de todas essas leis glaciais da conveniência que, no homem, o enchem de artificial, e escondem nele a natureza. Vede Homero e os trágicos: a natureza sofredora fala nelles com verdade, ingenuamente, e de maneira a penetrar-nos até ao fundo do coração; todas as paixões jogam aí livremente o seu jogo, e as regras da conveniência não comprimem aí nenhum sentimento.

5. A tragédia e a comédia

Se a sátira patética não fica bem senão às almas *sublimes*, da mesma maneira a sátira zombeteira só pode agradar a uma alma *bela*. Com efeito, aquela fica logo garantida da ausência de frivolidade pela seriedade do seu próprio objecto; mas esta, que não pode tratar senão de assuntos moralmente indiferentes, cairia infalivelmente na frivolidade, e perderia toda a dignidade poética se a execução, nela, não realçasse a matéria, e se o *sujeito*, a pessoa do poeta, não se substituísse ao seu *objecto*. Ora, só a uma *bela* alma é dado imprimir o seu carácter, a sua imagem inteira, em cada uma das suas manifestações, independentemente do objecto da sua

actividade. Uma alma sublime só se pode dar a conhecer como tal pelas vitórias isoladas sobre a rebelião dos sentidos, nalguns momentos de exaltação e por esforços sem duração; numa alma *bela*, ao contrário, o ideal age à maneira da natureza, e partindo com continuidade: também se pode manifestar nela mesma em estado de repouso. O mar profundo não parece nunca mais sublime do que quando está agitado; a verdadeira beleza de um claro ribeiro está no seu curso pacífico.

É uma questão que tem sido muitas vezes debatida, saber qual dos dois géneros, a tragédia ou a comédia, deve passar à frente do outro. Se se entende simplesmente perguntar por isso qual é dos dois que trata do objecto mais importante, não há sombra de dúvida: a vantagem está do lado da tragédia. Mas se se quiser saber qual dos dois supõe mais valor no *sujeito*, no autor, a questão neste caso decide-se de modo igualmente claro a favor da comédia. Na tragédia, a matéria por si só representa já muito: na comédia, o objecto não representa nada, e o poeta tudo. Ora, como nos julgamentos de gosto não se deve ter em conta a matéria tratada, segue-se naturalmente que o valor estético destes dois géneros estará na proporção inversa da importância própria das suas matérias. O poeta trágico é sustentado pelo seu objecto: na comédia, pelo contrário, é o sujeito, a pessoa do poeta, que deve manter o seu objecto à altura estética. O primeiro só tem que tomar o seu balanço, e isso não exige um esforço assim tão grande: o outro tem que ficar igual a si próprio; é preciso que, à partida, ele esteja em casa, ali onde o poeta trágico só chega por meio de um impulso. E eis precisamente o que distingue uma alma bela de uma alma sublime. Uma alma bela traz em si, à partida, todas as grandes ideias; elas decorrem sem constrangimento e sem dificuldade da sua própria natureza: natureza infinita, pelo menos em potência, em qualquer ponto que for considerada na sua carreira. Uma alma sublime pode elevar-se a todas as espécies de grandeza, mas com a condição de fazer um esforço;

pode arrancar-se a todo o estado de servidão, a tudo o que a limita e restringe, mas apenas pela força da sua vontade. Esta, por conseguinte, só é livre aos sacões e com esforço; a outra é-o com facilidade e sempre.

Produzir em nós esta liberdade de espírito e mantê-la, é o belo problema da comédia, da mesma maneira que o objectivo da tragédia é o de restabelecer em nós aquela liberdade de espírito por vias estéticas, quando ela foi violentamente suspensa pela paixão. Por consequência, é preciso, na tragédia, que o poeta, como se fizesse uma experiência, suspenda *artificialmente* a nossa liberdade de espírito, dado que é ao restabelecê-la que a tragédia mostra a sua virtude poética; na comédia, pelo contrário, é preciso evitar que as coisas nunca cheguem até essa suspensão da liberdade. Daí resulta que o poeta trágico trata sempre o seu tema do ponto de vista prático, enquanto o poeta cómico trata sempre o seu teoricamente, mesmo quando ao poeta trágico, como Lessing no seu *Nathan*, lhe dá na fantasia tratar uma matéria teórica, e ao outro, uma matéria prática. Pouco importa onde o poeta tenha ido buscar o seu assunto: o que o torna trágico, ou cómico, é o tribunal diante do qual o faz comparecer. O poeta trágico deve desconfiar do raciocínio calmo, e dirigir-se sempre ao coração: o poeta cómico deve evitar a paixão, e ocupar sempre o espírito. Assim, um faz explodir a sua arte excitando constantemente o patético, o outro afastando constantemente o patético; e, naturalmente, a arte é tanto maior de um lado e de outro quanto o sujeito de uma é de uma natureza mais abstracta, e que a do outro se inclina mais para o patético. Se então a tragédia tem um ponto de partida mais importante, é preciso, por outro lado, reconhecer que a comédia tende para um objectivo mais importante; e que se ela pudesse atingi-lo, tornaria toda a tragédia supérflua e impossível. Este objectivo não é outra coisa senão o termo supremo ao qual o homem deve aspirar sem cessar: é o de se libertar de toda a paixão, é o de ver sempre em volta de si, e em si, com uma visão clara e um olhar calmo,

é de reconhecer em todo o lado mais o accidental que a fatalidade, e rir da tolice em vez de se irritar ou de se lamentar pela maldade.

(Schiller, *Ouvres*, trad. de A. Régner, Hachette, 1859; 1: «Préface des Brigands» (project) (1871), tomo II, pp. 178-179; 2: «Sur le théâtre allemand d'à présent» (1782), tomo VII, pp. 286-288; 3: «De la cause du plaisir que nous trouvons aux objets tragiques» (1792), tomo VIII, pp. 6-8; 4: «Du Pathétique» (1793), tomo VIII, pp. 120-122; 5: «De la Poésie naïve et sentimentale» (1795-1796), tomo VIII, pp. 376-378.)

36 – GOETHE: TRATADO SOBRE A POESIA ÉPICA E A POESIA DRAMÁTICA (1797)

Johann-Wolfgang Goethe (1749-1832) descobriu o teatro através das marionetas que lhe ofereceram na sua infância, e começa desde muito cedo a escrever peças; o seu primeiro drama, Goetz von Berlichingen (1773) coloca-o à cabeça do movimento pré-romântico do Sturm und Drang. Evolui a seguir em direcção a formas mais sóbrias, de inspiração grega; a sua correspondência com Schiller descreve algumas etapas desta evolução, enquanto as suas conversas com o jovem J.-P. Eckermann, nos últimos anos da sua vida, fazem o balanço final. O conhecimento do teatro não é apenas o de um poeta e de um pensador, mas também a do director que foi durante longos anos (1791-1817) do Teatro de Weimar.

Os motivos, os mundos e os meios

TRATADO SOBRE A POESIA ÉPICA E A POESIA DRAMÁTICA,
POR GOETHE E SCHILLER¹

O poeta épico e o poeta dramático estão, um e o outro, submetidos às mesmas leis gerais e, sobretudo, às leis de unidade e à do

¹ É o título dado por Goethe a este ensaio, que envia a Schiller numa carta, e que recapitula alguns meses da sua correspondência. (N.F.)

desenvolvimento. Por outro lado, ambos tratam de assuntos parecidos, e podem servir-se de todo o tipo de motivos. A sua grande e principal diferença consiste, então, em que o poeta épico representa os factos como *perfeitamente passados*, e o poeta dramático como *perfeitamente presentes*.

Caso se quisesse deduzir, da própria natureza dos homens, as leis que devem guiá-los aos dois, seria necessário representá-los, continuamente, um como rapsodo, o outro como mimo. Supondo-se que tanto um como o outro são igualmente poetas, seria preciso ver o rapsodo cercado de auditores calmamente atentos, e o mimo, de espectadores apaixonadamente impacientes. Então, não seria difícil determinar o que melhor convém a cada tipo de poesia, que tema deve escolher, que motivo de acção deve empregar de preferência; digo de preferência, porque nem uma nem outra devem apropriar-se exclusivamente de algo.

O tema da epopeia, como o da tragédia, deve ser puramente humano, significativo e patético. As personagens que melhor lhe convêm são as que não ultrapassaram esse grau de cultura em que a espontaneidade de acção nada deve senão a si própria, onde o homem não age ainda moral, política ou mecanicamente, mas pessoalmente. Sob esta relação, as tradições heróicas dos Gregos eram singularmente favoráveis aos poetas.

A epopeia representa particularmente a actividade individual e limitada, o homem agindo sempre fora de si próprio, as batalhas, as viagens, todos os empreendimentos que exigem uma certa extensão no espaço. A tragédia mostra-nos o sofrimento individual e limitado, quer dizer, o homem encerrado em si mesmo; também a acção da verdadeira tragédia não exige senão um pequeno espaço material.

Quanto aos motivos, encontro cinco espécies diferentes:

1) Os que fazem avançar a acção; pertencem especialmente à poesia dramática.

2) Os que afastam a acção do seu fim; pertencem particularmente à poesia épica.

3) Os que atrasam a acção, seja demorando o seu avanço, seja alongando o seu caminho; podem e devem ser utilizados pelos dois géneros de poesia.

4) Os que reportam ao passado, e dão a conhecer os acontecimentos anteriores à época em que começa a acção do poema.

5) Os que antecipam o futuro e fazem adivinhar o que acontecerá depois da concretização da acção do poema. Estes dois motivos devem ser usados pelo poeta épico e pelo poeta dramático a fim de completar a sua obra.

Os mundos que um e outro devem expor aos olhares são, segundo penso, de três espécies:

1) O mundo físico, que contém e encerra as personagens agindo nesse mundo. O poeta dramático é forçado a fixar a sua atenção sobre um único ponto, enquanto o poeta épico pode mover-se à sua vontade, e como se dirige sempre à imaginação, representa a natureza inteira com ajuda das comparações, as quais devem ser usadas de modo muito sóbrio pelo poeta dramático.

2) O mundo moral: pertence aos dois géneros de poesia e nunca é representado com tanta felicidade senão na sua ingenuidade fisiológica e patológica.

3) O mundo da fantasia, dos pressentimentos, dos acasos e dos destinos. Este mundo também pertence às duas poesias, e não é preciso acrescentar que é necessário ligá-lo ao mundo físico, o que representa uma grande dificuldade para os poetas modernos, porque nós procuramos em vão substituir os seres maravilhosos que os antigos tinham sempre à sua disposição, divindades, profetas, oráculos.

No que respeita à execução, representamo-nos neste aspecto o rapsodo como um homem sábio e calmo, que abarca o passado com um conhecimento perfeito e tranquilo. Então, o seu começo tenderá

a acalmar os auditores a fim de os predispor a escutar durante um longo tempo, e com prazer. Dividirá o interesse em partes iguais, porque sabe que não está no seu poder equilibrar imediatamente uma emoção demasiado viva. Irá tão depressa para a frente, tão depressa para trás, e será voluntariamente seguido por todo o lado, dado que se dirige apenas à imaginação, e a imaginação cria para si própria as suas imagens, e inquieta-se pouco, pelo menos até certo ponto, com a natureza e carácter das imagens que evoca.

Queria também que o rapsodo, como um ser sobrenatural, ficasse invisível para o seu auditório; o melhor seria que cantasse por detrás de uma cortina, a fim de que, esquecendo-se completamente da sua pessoa, pudesse criar-nos a ilusão de não ouvir senão a voz das Musas.

O mimo encontra-se numa situação completamente oposta; colocado diante dos espectadores como uma individualidade determinada, quer que nos interessemos exclusivamente por ele e pelos seus acompanhantes, que sofremos as dores do seu corpo ou da sua alma, que partilhemos os seus embaraços, que por ele, enfim, nos esqueçamos de nós próprios. É verdade que ele também está forçado a agir gradualmente, mas pode arriscar os efeitos mais violentos, porque a presença real pode apagar as impressões mais fortes por intermédio de outras muito mais fracas. O espectador deve ser presa de uma agitação incessante; privado da liberdade de reflectir, deve seguir o mimo com paixão; a sua imaginação não tem mais nada que fazer, nada mais se pode esperar dela; é preciso então que as próprias narrativas sejam postas em acção e colocadas sob os seus olhos.

Goethe.

37 – HUMBOLDT: *DO ESTADO ACTUAL DA CENA TRÁGICA FRANCESA* (1800)

Wilhelm von Humboldt (1767-1835), irmão do antropólogo a quem devemos os textos fundamentais sobre a natureza das culturas da América do Sul, destacou-se como linguista e filólogo. A partir das lições do seu preceptor, J.J. Engel, a sua formação escolástica é enriquecida simultaneamente pelos domínios clássicos que na altura se tornam universitários, e pelas contribuições da filosofia. Liberal e cosmopolita, está a vários títulos ligado ao movimento geral designado pelo nome de Coppet.

Este texto acerca dos actores trágicos franceses, escrito em Paris em 1799, foi dirigido a Gæthe, que o publica na revista Die Propyläen, sendo depois traduzido e publicado em francês um ano mais tarde. Interessa-nos enquanto texto de um teórico da linguagem. Num tom bem mais científico que o de Diderot, Humboldt, que no entanto apenas quer falar como homem de bem, compara e coloca em planos iguais as criações do poeta e do actor: uma primeira encruzilhada da linguística e da estética no que respeita ao teatro.

A natureza, a arte e os signos

Estou longe de pensar que os melhores actores deste país tenham ou mais talento, ou mais elevação do que os nossos; pelo menos que os nossos teriam, se a sua arte fosse mais encorajada entre nós: mas aqui a mímica está em ligação mais íntima com as outras artes de imitação. Connosco, ela só fala à imaginação, à sensibilidade: aqui, preocupa-se mais em satisfazer o olhar do espectador. No teatro francês, vemos reunidos no actor, o pintor, o escultor e o bailarino de pantomima: mesmo a parte da sua interpretação que

deve ser insignificante, está artisticamente tecida de harmonia e beleza. Daqui resulta que acreditamos notar aí uma união mais estreita entre todas as artes, e uma tendência, se não maior e mais profunda, pelo menos muito decididamente estética. O homem, muito simplesmente como homem, não se deleita tanto, sem contradição, com um tal espectáculo. Pelo contrário, o artista deleita-se aí tanto mais. Pelo menos o actor estrangeiro, que encontraria aqui, mais do que na nossa terra, traços visíveis do trabalho e do cuidado do artista, seria constrangido a pensar e reflectir sobre a sua arte.

(...)

Em suma, parece-me que a arte dramática dos franceses oferece uma representação menos elevada e menos ideal do *carácter do homem*, do que a que nos esforçamos por atingir: mas evidentemente traz mais em si o *carácter da arte*, tomado no sentido mais favorável; é mais *estético*, e utiliza mais lucrativamente as vantagens que lhe oferecem as outras artes com as quais se encontra em afinidade.

Nós os estrangeiros temos o hábito de acusar a cena francesa, e seguramente com razão, de ter falta de *naturalidade* e de verdade. Os franceses, pelo contrário, defendem que a sua cena está tão próxima da natureza quanto é possível. Como explicar esta contradição?

Não se pode, arriscaria dizer, senão por esta consideração: *que cada nação tem uma ideia própria e particular da natureza*, e que ela nomeia assim o que se lhe tornou habitual e fácil. Os franceses associam a este termo de natureza quase exclusivamente a ideia do simples, do ligeiro e do regular. Ora, como por outro lado, não conhecem a arte senão desta única perspectiva, da faceta do gosto que não se autoriza nada de inconveniente nem de chocante, acontece que estas duas concepções se aliam e se confundem facilmente, e que, como consequência, devem chamar *natural* a uma interpretação onde o seu gosto não encontre nada de ousado a repreender. Não podemos esperar da parte deles esta pura oposição entre natu-

reza e arte: mas como são dotados de uma sensibilidade muito fácil de irritar até à náusea, por toda a realidade rude e agreste, muitas vezes parecem ser mais estéticos do que de facto são.

Mas, se a concepção da natureza for de alguma maneira difícil de distinguir da da arte, será sobretudo na representação dramática, que podemos chamar *arte da arte*; que não é a representação da natureza, mas antes a de uma outra representação, erigida ela mesma anteriormente, segundo regras próprias, enfim, de um poema dramático.

Que acontece propriamente à natureza, quando a transmutamos em produto da arte? É elaborada no pensamento, e aí sofre duas mudanças: torna-se mais semelhante à natureza do homem, dado que é uma força humana que a capta na sua representação; e recebe da nossa imaginação os limites próprios, limitativos, uma determinação recíproca das suas diversas partes, dado que do incomensurável todo da natureza foi retirado um fragmento para, por sua vez, ser afeiçoado num todo constante por si próprio.

A natureza apresenta outra coisa completamente diferente da arte: nela se manifesta sempre um infinito; mas só um produto da arte nos poderá elevar até ao ponto em que a nossa imaginação possa reconhecer esse carácter, porque este produto da arte só nos pode mostrar, numa das partes da natureza, uma imagem dessa harmonia e dessa perfeição que a natureza possui na realidade, mas que, no seu todo imenso, fica inacessível à nossa percepção. A arte nunca reconduz à arte, mas apenas à natureza; e, por exemplo, lendo uma tragédia, não vem ao espírito pensar nos actores em vez de pensar nas personagens que agem.

Toda a arte, sendo essencialmente imitação, o artista tem sempre uma imagem primeira ou protótipo, que representa a si próprio à sua maneira. Ora, o protótipo do actor não é precisamente a natureza, mas um produto da arte, feito antes dele e independentemente dele: a tragédia do poeta. Exactamente por isto, a sua arte é

mais restrita do que qualquer outra; e o natural, ou a falta de natural, da sua interpretação não deve ser julgado segundo uma comparação imediata com a natureza, mas por uma comparação mediata com a maneira como o poeta tratou essa natureza. Não se trata de examinar se Agamémnon ou se Clitemnestra puderam executar tais ou tais gestos; mas se tais ou tais gestos são convenientes para Agamémnon que faz tais discursos, manifesta tais sentimentos.

Há dois pontos pelos quais a arte se trai e se faz reconhecer como arte: pelo seu alto idealismo, que se eleva muito acima da realidade, e porque ela, como em toda a obra humana, carrega a marca do arbitrário e da convenção. Ora quanto mais a obra do poeta tenha de convencional, tanto mais este será visível no actor, sem acusar a sua interpretação de falta de naturalidade: exigir-se-á mesmo dele toda essa convencionalidade, sem a qual é evidente que a harmonia conveniente seria perturbada. Então os franceses, que por outros motivos acham a sua tragédia *natural*, não podem senão achar natural a interpretação dos seus actores. Não os devem achar exagerados, mesmo quando a nós o parecem. Porque pertence a essa convenção tácita, entre o poeta e o espectador, que o herói trágico seja um homem diferente do homem vulgar, e que por isso os seus sentimentos devam ser expressos com mais força, para o que contribui ainda uma vivacidade nacional mais exuberante do que a nossa.

Por comparação com o poeta, o actor é, então, mais da natureza, mais da realidade, dado que nos torna sensível a obra do poeta: e esta nova relação fornece, por sua vez, novos pontos a avaliar. Todo o prazer causado pelas artes, surge unicamente a expensas da imaginação; não é apenas o produto da arte que nos encanta; é a imagem que, exaltados por ela, formamos para nós próprios, e que lhe atribuímos mais do que a retiramos dela.

(...)

Poder-se-ia dizer, com bastante justiça, que o actor alemão dá continuidade mais a seu modo ao simples trabalho do poeta: a coisa

em si, os sentimentos, a expressão, são o que mais o preocupam, por vezes mesmo, o que unicamente o preocupa. O francês mistura mais à obra poética o talento do músico e do pintor; por isso também é menos forte na expressão do carácter, e causa uma impressão menos profunda. Mas neste ponto a falta é ainda do poeta, que visa mais uma maneira do que uma *natureza* artificial.

Se quiséssemos construir o ideal de um perfeito actor, fica fora de dúvida que deveria reunir uma e outra destas vantagens. O actor deve representar o homem em acção, e tal com toda a sua personalidade: e ainda que, tal como se passa na natureza, todos os movimentos e as atitudes, mesmo do homem mais bem constituído, não fossem sempre nobres nem graciosas; é a tarefa do artista não se carregar destes defeitos da natureza. Pretende-se que trabalhe, como artista e com perfeição, tudo o que aí mete de seu, e que dê ao todo uma harmonia sem interrupções.

Na realidade, podem e devem sobrar um grande número de coisas insignificantes; mas isto compensa-se; centramo-nos no resultado e perdoa-se uma em favor da outra. Num produto da arte, pelo contrário, nada pode ser indiferente, nada pode esperar graça, nem desculpa. Sobretudo no teatro, onde a série de acções, por vezes espalhadas por toda a vida de um homem, se encontra encerrada num espaço de poucas horas, é preciso que tudo seja significativo, proporcionado e bem compreendido. Se num único instante o actor deixa transparecer o seu eu individual, recorda imediatamente ao espectador que tudo o resto não é mais que arte. Esta significação de cada coisa, mesmo das mínimas partes isoladas, esta estreita ligação, esta juntura exacta de todas numa unidade limitada de modo severo é, positivamente, o selo essencial e necessário de um produto da arte; é o que lhe dá aquele acabamento brilhante, o qual apenas proporciona ao verdadeiro conhecedor o puro deleite do artista: digo ao conhecedor, porque os outros não são sequer providos de um sentido para o notar.

Do que os franceses exigem mais aqui, e mais rigorosamente que nós, poder-se-ia concluir que são dotados de um sentido estético mais requintado, se de um lado penetrassem melhor no interior e como no santuário da arte, e se, por outro, se sentissem convenientemente feridos quando tudo o que é o brilho da arte não aparece mais da mesma maneira que a flor da juventude e do vigor, mas ao contrário, como uma maquilhagem aplicada arbitrariamente. E de certeza que aqui a linha de demarcação fica delicadamente traçada, quanto ao gosto bem raro, daqueles a quem repugna a arte demasiado amaneirada, da mesma maneira que a natureza demasiado bruta.

Quanto a nós, alemães, podemos ser reprovados por dar pouca importância a esse brilho próprio da arte. É possível que a razão esteja no facto de a nossa sensibilidade não estar suficientemente desenvolvida, os nossos ouvidos não serem suficientemente musicais, a nossa visão não ser suficientemente a do pintor. Pensei muitas vezes que o alemão, comparado com o francês, *conhece menos a necessidade dos signos*; que é demasiado imediata e independentemente deles que é seduzido pelas coisas.

(Wilhelm von Humboldt, *Ueber die gegenwärtige Französische tragische Bühne*, «Considérations sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand», *Le Spectateur du Nord*, tomo XIII, 1.^o trimestre, 1800, pp. 381-396.)

38 – LEDOUX: A ARQUITECTURA CONSIDERADA EM RELAÇÃO COM A ARTE, OS COSTUMES E A LEGISLAÇÃO (1804)

Classifica-se hoje por entre os «arquitectos visionários», junto com Boullée, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), que construiu as «Barreiras» de Paris, as célebres Salinas d'Arc-et-Senans, e o teatro de Besançon.

Tanto urbanista quanto arquitecto, Ledoux propõe pelo texto e pela imagem, no seu único livro A Architectura considerada em relação com a arte, os costumes e a legislação (publicado em edição de autor), a edificação de uma cidade ideal, construída segundo opções tanto simbólicas quanto verdadeiramente funcionais.

... O «Relance sobre o teatro de Besançon» começa pela gravura de um olho, na íris do qual se inscreve a sala do teatro (um anfiteatro em andares progressivos) visto da cena.

Architectura teatral e sensibilidade do público

A forma dos teatros assemelha-se à dos lugares destinados ao jogo da péla¹; é um carreiro a pique onde paixões de todos os tipos remexem o seu lodo, onde o sopro do espectador exala a corrupção, e repercute sem cessar os venenos que engole. A cupidez mantém uma parte do público de pé durante duas horas num redil, que se chama plateia, não sei porquê. É aí, sim aí, onde os nossos semelhantes, onde a espécie menos favorecida da fortuna, fica de tal modo refreada, comprimida, que sua sangue; espalha em torno de si um vapor homicida. O público arrumado por assentos iguais, fica amontoado em cómodos arqueados², móveis consagrados à mediocridade que habita sob os tectos, onde nunca chegou a dignidade de um arquitecto inspirado.

Estas representações mesquinhas são ornadas de guirlandas no primeiro andar, guirlandas no segundo, e guirlandas no último para divertir a vista com a variedade, e se a abundância distrai as suas benfeitorias, não é senão para as substituir por canais extraídos das tumbas funerárias, ou outros ornamentos de enchimento, aplicações discordantes do sentimento que deveriam inspirar.

¹ Alusão ao facto de os teatros terem sido instalados muitas vezes nos locais do antigo jogo da péla. (N.F.)

² Os camarotes. (N.F.)

A frase continua com referência ao costume de os camarotes serem decorados por cada um dos seus assinantes/proprietários. (N.T.)

(...)

Os espectadores arrebatados sobre uma frágil construção de abeto magnificamente suspensa, assustam a timidez que ameaçam, inquietam a previsão que enganam.

Se os intervalos estão muito decorados, prejudicam o espectador, se não estão o suficiente, prejudicam o espectáculo. Vede a agitação e o movimento convulsivo que reina em todos os lugares. Uma parte dos espectadores estica-se sobre a ponta dos pés para compensar a insuficiência da sua altura; uma outra parte, tendo mais meia cabeça de altura do que estes, esconde-lhe a cena por inteiro. Os que ocupam os lados da sala, colocados nas primeiras filas, podem dificilmente aperceber o actor, à custa de uma contractura vertebral; os segundos, terceiros, quartos, estimulados pela acção teatral que sem cessar lhes escapa, vacilam, perdem a compostura, cansam os ombros impacientes, perturbam os adereços na sua preocupação de ganhar em altura o que a proporção dos assentos ou a inaptidão das linhas lhes recusa. Haverá suplício mais cruel que o de estar durante duas horas sobre as pontas dos pés, sem o socorro das asas que aliviam o trabalho do mensageiro dos deuses?

As salas corrigidas de acordo com aquelas que acabamos de descrever, apresentam uma forma elíptica em que uma parte se estreita para obter uma abertura truncada, por favor da qual nos apercebemos de uma avenida submetida a decorações uniformes. Que vasto campo para o génio do decorador.

(...)

As salas aumentadas não oferecem um plano claro. Seria difícil que o compasso, na franqueza dos seus contornos, aí encontrasse o traço que teria querido traçar; são tão desproporcionadas na repartição desigual dos lugares, que a sua combinação bizarra destrói tudo o que a cerca. Os espectadores, por degraus, na vertical, uns sobre os outros, vêem bastante bem a cena até ao centro; os que lhes estão

opostos, à medida que ela se estreita, não vêem nada: nas segundas, terceiras e quartas filas, caixas de madeira, revestidas de malhas duplas¹, escondem a maior parte dos espectadores, inquietam o pudor, os bons costumes, prejudicam a voz e o efeito geral.

(...)

As salas mais modernas são decoradas por homens que já gastaram os trapos triturados para acumular os monstros que o delírio do mau gosto inventou. (...) Outros multiplicaram as colunas e elevaram-nas acima da vertical, umas atrás das outras; estes meios onerosos para a receita, fazem perder lugares sem proveito para os olhos.

(...)

Que entendeis por um proscénio? É a fresta da janela, espessura intermediária habitada que separa a acção do exterior; é um corpo liso; é um repouso em que o olhar se prepara para aumentar o prazer da alma, opondo a variedade das situações de todo o tipo à simplicidade do enquadramento. Não vejo em lugar nenhum o que acabais de enunciar; o que se chama de proscénio, a crer no uso, não é outra coisa senão a linha contínua da sala até ao palco. O operário abaixa os assentos de algumas polegadas, o artista intercala engenhosamente colunas díspares para sustentar o peso de uma taça engenhosa, conhecida sob o nome de platibanda. (...) Em vão querer-se-ia acender as lâmpadas apagadas que deveriam iluminar o primeiro plano do quadro, os talentos exilados um de cada vez parecem ter caído na noite espessa dos preconceitos; não é tudo, a voz perde-se nos ângulos, e para melhor a conservar suspende-se magicamente com arames atributos fantásticos, quimeras horrorosas que se atormentam, torcem o corpo para constrangerem uma cauda de peixe a ligar-se com a cabeça de uma mulher.

¹ Os camarotes fechados com grades, para os espectadores que não desejavam ser vistos. (N.F.)

Crê-se ter arriscado muito se se antecipou qualquer coisa sobre o dado que o costume sancionou, submetendo a extensão do proscénio. A que não se fica exposto se se licitar sobre a última latitude? Oíço desde já a crítica desgastada renovar o ar dos seus pulmões, clamar para nos provar que uma grande abertura atenua a proporção do actor; teria razão se a forma fosse destrutiva, mas se ela reunir o ponto de vista, se propagar os sons, se puser o actor em relação com tudo o que o cerca; que mais se poderia desejar?

(...)

Os nossos teatros, a este respeito, estão ainda na infância da arte, e deixam muito a desejar; na pureza dos costumes, na solidez, na salubridade, na comodidade e no efeito geral. Este último artigo é muito negligenciado, no entanto toda a gente sabe que uma das grandes vantagens do espectáculo é ver por todo o lado, e ser bem visto: para atingir este fim que será preciso fazer? É preciso ir buscar à natureza e às suas provocações os princípios que nos podem orientar; ela tem um passo regular que se alimenta das vicissitudes do mundo e da união das suas partes. As coisas que faz, são melhores que as da arte; esta potência, sempre apoiada na razão, alcança soluções ao abrigo das falsas consequências que nos perdemos; o que ela apresenta é tão simples, que não concebemos como o homem, chamado às ideias primeiras, pode esquecê-las para criar fantasmas que a reflexão deveria ter feito desaparecer. Sigamos o caminho que ela nos indica, em favor das claridades celestes de que ela se rodeia; separemos as misturas e retracemos aos olhos as situações que os despestanejem.

A visão de um espectáculo dado de graça ao povo estimula a minha imaginação e engrandece os meus pensamentos; vou desenvolver-vos todos os tesouros do género humano: povos da terra acorrei à minha voz; obedeei à lei geral. Tudo é círculo na natureza; a pedra que cai na água propaga círculos indefinidos; a força

centrípeta é continuamente combatida por um movimento de rotação; o ar, o mar movem-se em círculos permanentes; o íman tem os seus turbilhões, a terra os seus pólos, o zodíaco apresenta sucessivamente ao sol os signos celestes, os satélites de Saturno e de Júpiter giram em torno deles, os planetas, enfim, percorrem uma órbita imensa.

Fonte inesgotável dos grandes efeitos que interessam aos nossos olhos, nada pode existir sem o teu aparelho pomposo; é lá, sim, ali onde o homem reduzido ao seu estado primitivo reencontra a igualdade que nunca deveria ter perdido. É sobre este vasto teatro, equilibrado nas nuvens, de círculos em círculos, que ele se mistura ao segredo dos deuses. É aí que a mulher exhibe o poder de atracção e por ele faz amar o sistema; é o triunfo das sensações, é o encontro dos sexos e das idades, é um povo formado por cem povos diversos, é o ponto de reunião dos direitos respectivos dos humanos. Vede-lo chegar em multidão, colocar-se na entrada, comprimirem-se uns contra os outros? As mulheres estão sentadas na primeira fila; os homens de pé, na segunda, terceira, quarta, sobem aos bancos e, estendendo os braços, alcançam as saliências dos camarotes superiores. Cada indivíduo cobre com o seu corpo as superfícies, esconde os defeitos de construção; eles são de tal modo apagados que os acessórios se tornam inúteis, todos os esforços contribuem para multiplicar a superfície, para obter o que lhe falta. Vê-se indistintamente todos os tipos de vestimentas mais ou menos elaboradas; as mulheres embelezam as primeiras filas com as graças inerentes ao seu sexo; os mais fortes protegem os fracos; as crianças agarram-se aos corpos dos seus pais; outras, sentadas nos joelhos das mães, escalonam o efeito progressivo. Todos os tons são variados, tudo é piramidal. Como esta pompa é sublime! Aqui a arte abandona os seus sentidos adormecidos e vai entregar-se ao sono das abstracções. Cansado de ter encontrado o que não procurava, de não ter

encontrado o que procurava, gastou as suas forças, os seus recursos; solicitará ao acordar novas provocações, e vai encher-se de ideias primeiras geralmente sentidas.

Atravessai a praça pública, que vedes? Um charlatão que desperta a curiosidade dos passantes, e chama-os ao som dos pregões; agita-se, grita, a sua voz estoira nos arêes. Assim a pólvora inflamada explode, e na sua força excêntrica afasta tudo o que se opõe à sua explosão. Os seus acordes barulhentos amassam a multidão que se enrola em grupo à volta dele. Cercam-no de raios iguais; o mais forte aproxima-se de mais perto, o mais fraco está mais afastado. Todos os lugares são bons, todos tendem para um mesmo ponto.

Apoiado nestas bases incontestáveis, sobre estas cenas que estão ao alcance de toda a gente, sobre estas cenas que se renovam a cada instante, quem poderá duvidar que a forma dos nossos teatros deva ser progressiva; dado que por ela se obtêm os únicos efeitos que nascem do concurso das maravilhas da natureza, sem acessórios estranhos? Quem poderá duvidar que não deva ser anfiteatral, dado que é o único partido que pode destruir as inquietações que nascem da falta de solidez dos planos magicamente suspensos?

Que acontecerá se derem favor a este preceito? Os planos crescerão de andar em andar, até que tenham adquirido a forma do semi-círculo, única forma que deixa a possibilidade de descobrir todas as cenas do teatro. Cabe ao artista dispor o enquadramento do quadro, de maneira a que não possa prejudicar nem a vista nem o efeito. Então o sistema moral, encontrando-se reunido com a força política, restabelecerá os graus naturais. Aquele que pagar mais, ficará mais perto, o que pagar menos ficará mais afastado; mas todos, pagando, terão adquirido o direito de estar cómoda e seguramente sentados; terão adquirido o direito de ver num raio igual, e de ser bem vistos.

Pergunto-vos, qual é o homem que não possa contar no número das sensações mais deliciosas, os bens inestimáveis desta reunião?

Qual é aquele que não será agitado pelos interesses poderosos que ocupam as delícias do dia e o perseguem até às suas recordações nocturnas? Deixemos saborear a longos golos a ambrosia de uma teoria fundada sobre a natureza. Escutai um momento os segredos de uma prática depurativa. Que vos ensinará ela? Ensinar-vos-á que na execução é preciso acrescentar à base do círculo um terço ou um quarto da sua largura, para evitar o desperdício inevitável das linhas curvas que se rebaixam e se atenuam à vista.

Porque não se levantou antes o véu impostor que cobria os vícios dos nossos teatros? Porque deram tanto favor às cúpulas abastardadas de que se compunham? Por todo o lado se vêem rectângulos, formas redondas ou ovais; umas e outras privam os espectadores dos prazeres que o semicírculo assegura, quando a largura do proscénio é igual ao seu desenvolvimento.

O quê! anfiteatros? O encanto que centraliza todos os deleites, o aparelho magnífico que ri à imaginação mais fria, a aquece, não terá gerado senão detractores centrífugos. O quê! camarotes anfiteatrais, conhecidos em 1776¹, círculos progressivos que aplaudimos nos antigos; esta igualdade que confunde as filas, destina ao mais forte, o mais fraco, aquela pompa social que a filosofia solicita, não produziram nenhuma mudança. Na verdade, este esquecimento dos princípios é bem condenável. Estou muito longe de pensar que não exista mais do que uma maneira de fazer um teatro; estou mesmo convencido que pode ser variada até ao infinito. Porque o exemplo não prescreveu nada? Sem dúvida acordará o estupor. Não o espereis: a vida do artista que preconiza o bem está semeado de desvios obscuros; é o tributo que paga à parcialidade.

(Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Chez l'auteur, 1804, pp. 219-224.)

¹ Quando Ledoux fez o projecto definitivo do Teatro de Besançon, inaugurado em 1784. (N.F.)

39 – SCHLEGEL: CURSO DE LITERATURA DRAMÁTICA (1808)

August-Wilhelm Schlegel (1767-1845) entra no debate sobre o teatro com as Comparações entre a «Fedra» de Racine e a de Eurípides, em 1807, que descreveu a Coppet, quando exercia as funções de preceptor dos filhos de Mme de Staël. Em 1808, residindo com esta em Viena, junto com seu irmão Friedrich, professor de filosofia na Universidade, fez um curso de literatura dramática, publicado na Alemanha em 1811 e em França em 1813-14 com grande impacto.

Com Sismondi, outro membro do grupo Coppet, faz o elogio dos dramaturgos espanhóis e, como Mme de Staël em Da Literatura (1800), desenvolve a oposição entre as literaturas clássicas e românticas.

1. Definição do teatro

Será preciso, antes de entrar no caminho que acabámos de traçar, dar uma explicação precisa sobre as ideias que associamos às palavras *dramático*, *teatral*, *trágico* e *cómico*. O que é o género dramático? A resposta parece muito fácil: é aquele em que se introduzem diferentes personagens que conversam entre si, e onde o autor nunca fala em seu próprio nome. No entanto, aqui não está senão a definição da forma exterior do drama, a qual deve, sem dúvida, ser a do diálogo; mas se as personagens exprimem sentimentos e pensamentos sem exercer influência umas sobre as outras, e se, no fim, se encontram na mesma disposição de alma que ao princípio, a sua conversa, que pode apesar de tudo ser muito distinta, não excita seguramente nenhum interesse dramático. (...)

A actividade é o verdadeiro prazer da vida, ou para melhor dizer, a própria vida. Os deleites puramente passivos podem, embalando-nos molemente, mergulhar-nos numa espécie de sono da alma

que, sem dúvida, tem uma certa doçura. Mas quando não se experimenta qualquer emoção interior, o aborrecimento não está muito longe. A maioria dos homens, devido à sua situação ou porque não são capazes de fazer grandes esforços, vivem fechados no círculo monótono das pequenas ocupações insignificantes. Os seus dias repetem-se seguindo as leis uniformes do hábito, têm dificilmente o sentimento da existência; as paixões da sua juventude faziam correr a sua vida como uma torrente rápida, pouco depois ela elanguesce sem movimento; oprimidos por um descontentamento secreto, buscam escapar-se-lhe tentando diversos meios de distração, que todos concorrem para dar algum exercício às faculdades ociosas, fazendo-as lutar com ligeiras dificuldades. Nenhum destes divertimentos pode entrar em comparação com o espectáculo. Privados do prazer de exercer qualquer influência pelas nossas próprias acções, olhamos, pelo menos com interesse, as dos outros. O objecto mais importante da actividade do homem é o próprio homem. Vemos sobre a cena personagens, amigas ou inimigas, medir as suas forças recíprocas; vemos aí seres inteligentes e sensíveis que agem uns sobre os outros pelas suas opiniões, os seus caracteres, as suas paixões e que decidem, diante de nós, as suas relações futuras. A arte do poeta dramático consiste em afastar os acessórios estranhos à acção, esses pormenores minuciosos, esses acidentes importunos que, na realidade, atrasam o caminho dos grandes acontecimentos, e a reunir, como num facho, tudo o que excita a atenção e a curiosidade. Apresenta-nos, assim, o quadro embelezado da vida; a elite dos momentos mais tocantes e mais decisivos do destino humano.

Não é tudo. Numa simples narrativa, por menos animada que seja, vê-se muitas vezes aquele que conta pôr em cena as suas personagens, fazê-las falar elas próprias, e mudar então o tom da sua voz e a expressão; no entanto, para preencher as lacunas que estes diálogos deixarão na história, o narrador retoma a palavra em seu

próprio nome, e descreve todas as circunstâncias que devem ser conhecidas.

O poeta dramático é obrigado a renunciar a este meio, mas usa um privilégio mais importante; faz aparecer uma pessoa real no lugar de cada uma das suas supostas personagens; exige que, sob todas as relações de idade, sexo e figura, ela corresponda, tanto quanto possível, às qualidades com que ele revestiu o ser que criou; que ela adopte, por assim dizer, o conjunto da sua maneira de ser; quer ainda que ela acompanhe cada uma das suas palavras com a expressão da voz, o jogo da fisionomia e todos os movimentos que podem facilitar a compreensão dos seus discursos; há mais ainda, é preciso também que estes representantes reais de seres imaginários apareçam com roupagens adequadas à condição, à época, ao país no qual se supõem estar, seja para acrescentar um traço de semelhança, seja porque existe nas roupas qualquer coisa de característico; enfim, para reunir todas as relações possíveis, quer colocar as suas personagens num local que tenha uma espécie de semelhança com aquele que se supõe habitarem; numa palavra, ele introduz-os em cena. Isto conduz-nos à ideia do teatro; porque é evidente que todo o aparelho da cena é o complemento necessário da forma dramática, quer dizer, da representação de uma acção por meio das palavras, e sem a ajuda da narrativa. Concordo que há obras dramáticas que não foram destinadas ao teatro pelos seus autores, e que aí não produzirão muito efeito, embora sejam admiradas na leitura. Mas duvido muito que um homem que nunca tivesse visto um espectáculo, ou que nunca tivesse ouvido falar, pudesse receber dessas obras uma impressão tão viva como a que elas produzem sobre nós. A nossa imaginação está desde há muito tempo acostumada, quando lemos as obras dramáticas, a fazer-nos ver a sua representação.

2. Da poética à estética¹

Não acontece o mesmo² com a retórica de Aristóteles, é uma obra indubitavelmente autêntica, completa e fácil de compreender. Como é que este filósofo considera aí a eloquência?... Como uma arte que deve alcançar a persuasão por um método análogo ao que emprega a dialética para obter a convicção, quer dizer, por uma série de consequências. Mas não será tratar a eloquência da mesma maneira que se trataria a arquitectura, se se dissesse que é a arte de construir edifícios sólidos e confortáveis? Sem dúvida é bem isso que se exige; e não é isso que a coloca no campo das belas-artes. Exige-se que a essa condição indispensável, se junte aquela bela ordenação e as proporções harmoniosas, que anunciam o destino de um edifício pelo género de impressão que produzem. Se, então, vemos que Aristóteles não considerou a eloquência senão sob o aspecto do seu objectivo exterior, e que não captou dela senão o lado do raciocínio, sem se ocupar da parte do sentimento e da imaginação, como poderemos admirar-nos que tenha aprofundado ainda menos o mistério da poesia, desta arte que, pela sua natureza, está livre de qualquer outra obrigação além da de atingir a ideia do belo, e de a revelar pela linguagem? Sustentei que este era o único objectivo da poesia, e continuo persuadido disso. É verdade que Lessing pensou de modo diferente; mas o seu espírito analítico devia conduzi-lo pelo mesmo caminho que Aristóteles. A crítica de Lessing sai vitoriosa quando demonstra as contradições no raciocínio que oferecem as obras que são combinadas apenas pela razão; mas é bem insuficiente quando se trata de elevar o pensamento ao nível do génio e das suas mais sublimes criações.

¹ A palavra *estética* foi inventada em 1750 pelo filósofo alemão Baumgarten; o seu uso só se tornará corrente na geração de Hegel. (N.F.)

² Esta passagem segue-se a uma crítica filosófica da *Poética* de Aristóteles, que Schlegel considerava como sendo um fragmento obscuro, falsificado, e talvez apócrifo. (N.F.)

Os antigos possuíam algumas obras técnicas sobre as Artes, destinadas a explicar os seus procedimentos particulares; mas a teoria geral das belas-artes nunca foi cultivada como ciência na antiguidade.

3. A unidade de acção

Exige-se a unidade de acção. O que é uma acção? A maioria dos críticos tem por hábito utilizar esta palavra como se ela se explicasse por si. Para falar claramente, a acção, no sentido tanto mais vasto quanto mais elevado, é o emprego das forças físicas do homem para a execução da sua vontade. A unidade de acção consiste na direcção desses esforços a caminho de um objectivo único: e a acção completa compõe-se de tudo o que concorre para preencher esse mesmo objectivo, no tempo compreendido entre a primeira resolução e a sua realização.

Os assuntos de várias tragédias antigas, como o parricídio de Orestes, e a intenção, formulada por Édipo, de descobrir o autor do assassinio de Laio e de o punir, correspondem à ideia que acabamos de dar sobre o que é a acção; porém, esta ideia não se aplica a todas as tragédias, e pode ainda ser menos adequada às modernas, sobretudo se aí se procurar a acção nas personagens principais. Os acontecimentos da sua própria vida, ou os que ocorrem por seu meio, não têm, muitas vezes, mais relações com uma resolução voluntária do que o naufrágio de um navio tem com a vontade dos passageiros. Mas, compenetrando-nos do espírito da tragédia antiga, é preciso compreender na acção a intenção firme de arcar com as suas consequências com uma coragem inabalável, e a execução dessa intenção será o complemento necessário da acção. Assim, quando Antígona se decide a prestar ela própria os últimos ritos a seu irmão, o seu desígnio, cuja realização não experimenta nem atraso nem difficul-

dade, só merece ser objecto de uma tragédia na medida em que essa heroína piedosa sofre a morte sem arrependimento nem fraqueza por tê-la executado.

Um exemplo de outro tipo, retirado do *Júlio César* de Shakespeare, provar-nos-á que esse poeta fundou a sua tragédia sobre princípios semelhantes. Bruto é o herói da peça; o que nos dá a ideia completa da sua grande intenção não é que ele tenha assassinado César (uma acção em si mesma muito equívoca e que poderia ter a ambição ou a inveja por móbil), mas sim que se tenha mostrado o defensor desinteressado da liberdade de Roma, sacrificando em seguida, com indiferença, a sua própria vida.

Além disto, se não existe obstáculo, não existe nó dramático; porque o nó resulta normalmente das intenções opostas das personagens. Se então limitarmos a ideia da acção ao projecto e ao facto, descobrir-se-á quase sempre duas acções, ou mesmo mais, numa tragédia. Qual será então a acção principal? Cada um considerará a sua como mais importante, porque cada um é o seu próprio centro para si próprio. Quando Creonte quer manter a sua autoridade real, punindo com a morte aqueles que ousaram prestar as últimas homenagens a Polinices, a sua resolução é tão firme quanto a de Antígona; é igualmente importante e, como se vê no final, igualmente perigosa, dado que provoca a sua ruína e a da sua casa. No entanto, pode objectar-se que uma resolução negativa não deve ser considerada senão como o complemento de uma resolução positiva. Todavia, o que acontecerá quando as personagens não tenham pura e simplesmente intentos opostos, mas projectos completamente diferentes? Na *Andrômaca* de Racine, por exemplo, Orestes quer obrigar Hermíone a corresponder ao seu amor, Hermíone quer que Pirro se case com ela, ou vingar-se dele, Pirro quer romper com Hermíone e hipotecar a sua fé a Andrômaca, Andrômaca quer salvar o seu filho e manter-se fiel à memória de Heitor. Quantas vontades diversas!

E no entanto ninguém contestou a unidade de acção desta peça, porque todas estas intenções estão bem entrelaçadas e conduzem todas a uma catástrofe comum. Qual será então a acção principal de entre as quatro acções? A energia do sentimento e da vontade parece a mesma em todas as personagens; trata-se, para cada uma delas, de toda a felicidade da sua vida; Andrômaca no entanto ganha em dignidade moral, e é ela, com razão, que Racine escolheu para objecto principal da tragédia.

Vemos então aqui a ideia da acção tomar um novo sentido e aliar-se ao da liberdade moral. Com efeito, é apenas em virtude da liberdade moral que o homem pode ser olhado como o primeiro motor das suas acções; porque, se não se sai da esfera da experiência, fica claro que a resolução, que é o princípio da acção, não pode ser considerada unicamente como causa, porque ela própria é o efeito dos motivos que lhe deram origem.

É também ao aproximar-nos de uma ideia mais elevada e penetrando-nos do espírito da antiguidade, que encontramos a unidade e a conclusão da acção na tragédia grega; ela começa por estabelecer a liberdade do homem, acaba por reconhecer o poder irresistível do Destino. Este ponto de vista, pensamos poder afirmá-lo, foi sempre estranho a Aristóteles. Nunca ele considerou a ideia do Destino como essencial à tragédia. Não se deve mesmo esperar que dê uma explicação rigorosa e aprofundada do que se deve entender por acção, considerando-a como resolução e como facto: diz algures:

Uma tragédia terá a extensão que lhe seja necessária, para que os incidentes nascendo uns dos outros necessária ou verosimilmente, provoquem a mudança da felicidade na infelicidade, ou da infelicidade para a felicidade.

É pois evidente que, o que ele entende por acção, bem como todos os modernos, é simplesmente qualquer coisa que acontece.

4. *Uma unidade orgânica*

Os órgãos dos nossos sentidos recebem dos objectos exteriores um número indefinido de impressões diversas, produzidas indistintamente pelas diferentes partes desses objectos. O julgamento, pelo meio do qual nós reunimos essas impressões para delas formar um todo, tira a sua fonte de uma esfera de ideias mais elevada que a das sensações. Assim, por exemplo, a unidade mecânica de um relógio reside no objectivo comum das suas partes, que todas concorrem para medir o tempo. Mas esse objectivo não existe senão para a inteligência, e é estranho aos nossos sentidos. A unidade orgânica de uma planta ou de um animal reside na ideia da vida: ora, a vida é ela mesma imaterial, embora revista formas visíveis para se manifestar a nós, e que nós não possamos reter a noção fugitiva senão relacionando-a com os objectos animados que nos fizeram concebê-la.

As partes isoladas de uma obra de arte e, para regressarmos ao nosso tema, as de uma tragédia em particular, devem então ser reunidas pelo espírito e não pelos sentidos. Elas concorrem para um objectivo comum, o de produzir uma impressão geral sobre a nossa alma. A unidade refere-se então, aqui, como nos exemplos que já citámos, a uma esfera superior, quer dizer, à do sentimento ou à das ideias. Uma ou outra representa o mesmo neste caso; porque o sentimento, se pelo menos não é aproximado das sensações sendo considerado de uma maneira puramente passiva, o sentimento, digo, é o nosso órgão moral para atingir o infinito, que reveste depois no nosso espírito a forma das ideias.

Estarei, então, muito longe de rejeitar a lei de uma perfeita unidade como supérflua na tragédia, e exijo uma unidade muito mais profunda, mais íntima, mais ligada à essência das coisas do que aquela com que se contentam a maioria dos críticos. Encontro muitas vezes essa unidade de uma maneira tão completa nas obras de Shakespeare e de Calderón, como nas de Ésquilo e de Sófocles,

enquanto a procuro em vão num grande número de tragédias cujos defeitos escaparam ao exame analítico dos Aristarcos modernos.

5. *Os antigos e os românticos*

O génio estatuario inspirou os poetas antigos, o génio pitoresco anima os poetas românticos. A escultura dirige exclusivamente a nossa atenção para o grupo que representa; separa-o, tanto quanto possível, de tudo o que o cerca, e se exige alguns acessórios, não faz mais do que indicá-los ligeiramente. A pintura, pelo contrário, compraz-se nos pormenores dos seus quadros, dá um grande destaque às figuras principais, mas reserva ainda cores brilhantes e harmoniosas para os tecidos, para os fundos de paisagens, para as nuvens e o céu; gosta sobretudo de se descobrir na profundidade das lonjuras a perder de vista. Os matizes de luz, as ilusões da perspectiva, são os seus meios e a sua magia. Assim, a arte dramática dos antigos, e particularmente a tragédia, aniquilava, como puramente acidentais, as formas do espaço e do tempo, enquanto a poesia romântica, variando-as sem cessar, as faz servir à ornamentação dos seus quadros móveis. E se se quizer, sem empregar imagens, fazer ressaltar o mesmo contraste, dir-se-á que a poesia antiga é ideal e que a poesia moderna é religiosa. A primeira submete o espaço e o tempo ao império da nossa alma, e a outra consagra essas noções misteriosas que se relacionam com a parte mais elevada de nós próprios, e são talvez uma revelação da divindade.

(A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. de Mme Necker de Saussure, Genève-Paris, Paschoud, 1814; 1: tomo I, pp. 35-40; 2: tomo II, pp. 89-90; 3: tomo II, pp. 95-100; 4: tomo II, pp. 105-106; 5: tomo II, pp. 124-125.)

40 – CONSTANT: *ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A TRAGÉDIA DE WALLSTEIN E SOBRE O TEATRO ALEMÃO E OUTRAS OBRAS* (1809)

Aberto pelo seu génio suíço à influência alemã, quase tanto como à francesa, Benjamin Constant (1767-1830), à semelhança dos outros membros do grupo de Coppet, contribuiu para uma comunicação das literaturas europeias entre si.

Em 1809 propunha uma adaptação para a estrutura trágica francesa (cinco actos, alexandrinos, as unidades) da trilogia histórica de Schiller, Wallenstein. As Reflexões que então publicou, foram retomadas e desenvolvidas em 1817 e especialmente em 1829, quando incluídas na Miscelânea de Política e Literatura, à qual se seguiram, no mesmo ano, na Revue de Paris, as «Reflexões sobre a Tragédia».

1. Paixões e individualidades

Os Franceses, mesmo naquelas das suas tragédias que são fundadas na tradição ou na história, não pintam mais que um facto ou uma paixão. Os Alemães, nas suas, pintam uma vida inteira e um carácter inteiro.

Quando digo que pintam uma vida inteira, não quero dizer que nas suas peças abarquem toda a vida dos seus heróis. Mas não omitem nenhum acontecimento importante; e a reunião do que se passa em cena, com o que o espectador vai sabendo por narrativas ou por alusões, forma um quadro completo, de uma exactidão escrupulosa.

O mesmo acontece com o carácter. Os Alemães não retiram do carácter das suas personagens nada do que constitui a sua individualidade. Apresentam-no-las com as suas fraquezas, as suas consequências e aquela mobilidade ondulatória que pertence à natureza humana e forma os seres reais.

Os Franceses têm uma necessidade de unidade que os faz seguir um outro caminho. Retiram aos caracteres tudo o que não serve para fazer salientar a paixão que querem pintar: suprimem da vida anterior do seu herói tudo o que não se encadeia necessariamente no facto que escolheram.

O que é que Racine nos ensina sobre Fedra? O seu amor por Hipólito, mas de modo nenhum o seu carácter pessoal independentemente desse amor. O que é que o mesmo poeta nos faz conhecer de Orestes? O seu amor por Hermíone. Os furores desse príncipe não vêm senão das crueldades da sua amante. Vemo-lo a cada instante pronto a acalmar-se, nas poucas vezes que Hermíone lhe dá alguma esperança. Este assassino da sua mãe parece mesmo ter esquecido completamente o crime que cometeu. Está todo ocupado pela sua paixão: ele fala, depois do seu parricídio, da sua inocência que lhe pesa, e se, logo que matou Pirro, é perseguido pelas fúrias, é porque Racine encontrou, na tradição mitológica, uma oportunidade para uma cena soberba, mas que nada tem a ver com o seu assunto tal como o tratou.

Isto não é de modo nenhum uma crítica. Andrómaca é uma das peças das mais perfeitas que existem em qualquer povo, e Racine, tendo adoptado o sistema francês, teve que afastar do espírito do espectador, tanto quanto podia, a recordação do assassinio de Clitemnestra. Esta recordação era inconciliável com um amor semelhante ao de Orestes por Hermíone. Um filho, coberto com o sangue da sua mãe, e não sonhando senão com a sua amante, teria produzido um efeito revoltante. Racine sentiu-o, e para evitar mais seguramente este escolho, supôs que Orestes só tinha ido a Táurida para, pela morte, se libertar da sua paixão infeliz.

O isolamento em que o sistema francês apresenta o facto que forma o assunto, e a paixão que é o móbil de cada tragédia, tem vantagens incontestáveis.

Ao despojar o facto escolhido de todos os factos anteriores, dirige-se mais facilmente o interesse sobre um objecto único. O herói fica mais na mão do poeta que se libertou do passado; mas há aí talvez também uma cor um pouco menos real, porque a arte nunca pode complementar inteiramente a verdade, e que o espectador, mesmo quando ignora a liberdade que o autor tomou, é informado, por não sei que instinto, de que não se trata de uma personagem histórica, mas de um herói factício, uma criatura de invenção que lhe apresentam.

Ao pintar apenas uma paixão, em vez de abarcar todo um carácter individual, obtêm-se efeitos mais constantemente trágicos porque os caracteres individuais, sempre mistos, prejudicam a unidade da impressão. Mas a verdade talvez ainda se perca aqui. Perguntamo-nos o que seriam os heróis que vemos se não estivessem dominados pela paixão que os agita, e descobre-se que na sua existência restaria pouca realidade. Por outro lado, há bem menos variedade nas paixões adequadas à tragédia do que nos caracteres individuais, tal como os cria a natureza. Os caracteres são inumeráveis. As paixões teatrais são em pequeno número.

Sem dúvida, o admirável génio de Racine que triunfa de todos os entraves, coloca diversidade nessa mesma uniformidade. O ciúme de Fedra não é o de Hermíone; e o amor de Hermíone não é o de Roxana. No entanto, a diversidade parece-me existir mais ainda na paixão do que no carácter do indivíduo.

Há bem pouca diferença entre os caracteres de Aménaida e Alzira¹. O de Polifonte adequa-se a quase todos os tiranos postos no nosso teatro, enquanto o de Ricardo III de Shakespeare não se adequa senão a Ricardo III. Polifonte só tem traços gerais exprimidos

¹ Heroínas de *Tancredo* e *Alzira* de Voltaire; Polifonte é o «tirano» na sua *Méropé*. (N.F.)

com arte, mas que não fazem dele um ser distinto, um ser individual. Ele tem ambição e, dado a sua ambição, crueldade e hipocrisia. Ricardo III reúne aos seus vícios, que são de necessidade no seu papel, muitas coisas que só lhe podem pertencer a ele. O seu descontentamento contra a natureza que, ao dar-lhe uma figura horrível e disforme, parece tê-lo condenado a nunca inspirar amor, os seus esforços para vencer um obstáculo que o irrita, a sua coqueteria com as mulheres, o seu espanto por ter sucesso junto delas, o desprezo que concebe pelos seres assim tão fáceis de seduzir, a ironia com a qual manifesta esse desprezo, tudo o torna num ser particular. Polifonte é um género, Ricardo III é um indivíduo.

2. O número de personagens

Ao limitar o número de personagens¹, tinha renunciado, sem compensação, a uma outra vantagem que tivera Schiller. As personagens subalternas, que nada têm a ver com o assunto, fornecem aos alemães um género de efeitos que não conhecemos de modo nenhum no nosso teatro. Nas nossas tragédias tudo se passa imediatamente entre os heróis e o público. Os confidentes são sempre cuidadosamente sacrificados. Estão lá para escutar, às vezes para responder, e de tempos a tempos para contar a morte do herói o qual, nesse caso, não pode informar-nos ele próprio; mas não há nada de moral em toda a sua existência: toda a reflexão, todo o julgamento, todo o diálogo entre eles é severamente proibido. Seria contrário à subordinação teatral que eles suscitassem o mínimo interesse. Nas tragédias alemãs, independentemente dos heróis e dos seus confidentes que, como acabamos de ver, não são mais que máquinas cuja necessidade nos faz perdoar a inverosimilhança, há,

¹ Há quarenta e oito actores no *Wallstein* alemão; não há mais que doze na imitação francesa. (N.A.)

num segundo plano, uma segunda espécie de actores, de alguma maneira eles mesmos espectadores da acção principal que só exerce sobre eles uma influência muito indirecta. A impressão que produz sobre esta classe de personagens a situação das personagens principais pareceu-me muitas vezes acrescentar à que recebem os espectadores propriamente ditos; a sua opinião é, por assim dizer, antecipada e dirigida por um público intermediário, mais próximo do que se passa, e não menos imparcial que eles.

Tal deveria ser mais ou menos, se não me engano, o efeito dos coros nas tragédias gregas. Estes coros faziam um julgamento sobre os sentimentos e acções dos reis e dos heróis cujos crimes e misérias contemplavam. Estabelecia-se, através desse julgamento, uma correspondência moral entre a cena e a plateia, e esta última devia encontrar algum prazer a ver descritas e definidas, numa linguagem harmoniosa, as emoções que experimentava.

3. Teatro e política

Mais previdente ou mais ousado, eu teria escapado à maioria dos erros que acabei de indicar na minha própria obra. Deveria ter sentido que uma revolução política implicaria uma revolução literária, e que uma nação que só tinha renunciado momentaneamente à liberdade para se precipitar em todos os acasos das conquistas, não se contentaria mais com emoções fracas e incompletas que poderiam bastar a espectadores enervados pelos deleites de uma vida apazível e de uma civilização requintada.

O que me enganou foi a espécie de imobilidade com que o regime imperial tinha atacado todas as almas, e que tinha gravado, por assim dizer, em todas as faces. A literatura partilhava dessa imobilidade. Bonaparte gostava da disciplina em todo o lado, na administração, no exército, nos escritores, e a submissão destes últimos não era nem a mais pronta nem a mais ansiosa. O que no chefe era uma

fraqueza, funesta para a França e para ele próprio, falo do desejo de imitar Luís XIV como se não fosse rebaixar-se em vez de se elevar, era, nos letrados que aspiravam aos seus favores, uma complacência interessada e simultaneamente vaidosa; porque, obedecendo ao novo Luís XIV, eles pensavam-se iguais aos grandes homens que tinham incensado o anterior. Deste modo, as regras do teatro, como a etiqueta da corte, pareciam parte obrigatória do cortejo imperial.

Além disso, houve sempre, desde o início dos nossos problemas, nos homens mais revolucionários na política, uma tendência para proclamar a sua ligação e o seu respeito pelas doutrinas rotineiras da literatura do século XVII e as regras recomendadas pelo preceptor em título do Parnaso francês. Dir-se-ia que, mostrando-se, nas suas obras, escrupulosos e dóceis, eles queriam expiar a vivacidade e a energia das suas outras opiniões, e provar que as suas doutrinas populares não contaminavam a pureza do seu gosto. Acreditavam reabilitar-se assim aos olhos do que se chamava ainda a boa companhia, súa pretenciosa e afectada, que prefere o esquecimento dos deveres ao das formas. A revolução tinha dispersado a anterior; mas Napoleão esforçava-se por criar uma nova, tanto mais susceptível às conveniências sociais e teatrais quanto experimentava um ardor de neófito, e o sentimento de que corria o risco de tropeçar muitas vezes no terreno desconhecido em que o seu chefe a colocava.

Como consequência, todos os escritores do Império eram clássicos.

O próprio Chenier¹, o mais belo talento da sua época, como autor dramático, Chénier que, jovem e arrastado pelo seu republicanismo, mesmo antes da queda da monarquia, tinha calcado aos pés,

¹ Marie-Joseph Chénier (1764-1811), dramaturgo e irmão do poeta. (N.F.)

em *Carlos IX*, as barreiras que o teriam embaraçado, tornara-se, no fim da sua curta carreira, o partidário mais zeloso de todos os entraves legados por Aristóteles e consagrados por Boileau.

Estas barreiras foram agora derrubadas. A poesia conquistou a sua liberdade. As dimensões do nosso teatro cresceram, e as regras que antes eram leis rigorosas, de acordo com as quais a crítica julgava os autores, não são mais que tradições das quais os autores são juizes.

A vitória foi então alcançada; talvez momentaneamente demais para o interesse da arte.

Foi em França que inventaram a máxima de que é melhor bater com força do que acertadamente. Daqui resulta que os nossos escritores batem muitas vezes com tanta força que já não acertam em mais nada.

Têm por objectivo exclusivo fazer efeito, e quando, com razão, se libertam de algumas regras, cometem frequentemente o erro de se afastarem da verdade, da natureza e do gosto.

Como é muito mais fácil criar efeitos pelos encontros fortuitos, a multiplicidade dos actores, a mudança de lugares, e mesmo os espectros, os prodígios e os cadafalsos, do que pelas situações, os sentimentos, os caracteres, será de recear que os nossos jovens autores, lançando-se por esse caminho com demasiada fogosidade, não nos venham a mostrar no nosso teatro mais que cadafalsos, combates, festas, aparições e uma sucessão de decorações deslumbrantes.

Existe no carácter dos alemães uma fidelidade, uma candura, um escrúpulo que retém sempre a imaginação adentro de certos limites. Os seus escritores têm uma consciência literária que lhes dá quase tanto a necessidade da exactidão histórica, como da verosimilhança moral, quanto dos aplausos do público. Têm no coração uma sensibilidade natural e profunda, que se compraz na pintura dos sentimentos verdadeiros; encontram aí um tal deleite que se preocupam muito mais com o que sentem do que com o efeito que produzem.

Como consequência, todos os seus meios exteriores, por mais multiplicados que pareçam, não são senão acessórios. Mas em França, onde nunca se perde de vista o público, onde não se fala, nem se escreve, nem age senão para os outros, os acessórios poderiam bem vir a tornar-se no essencial. (...)

De resto, estes inconvenientes inevitáveis, na literatura como na política, não serão de longa duração: por todo o lado onde existe a liberdade, não tarda que a razão volte a imperar. Os espíritos estacionários bem podem clamar que as inovações corrompem o gosto do público: o gosto do público não se corrompe; aprova o que está na verdade e na natureza; rejeita o que falsifica a verdade, o que se afasta da natureza exagerando-a. As massas têm um instinto admirável. Este instinto traçou já às nossas exigências políticas os limites necessários para conciliar a ordem com a liberdade; este instinto trabalha e tem êxito ao colocar a religião na esfera que lhe pertence, entre a incredulidade e o fanatismo; esse mesmo instinto exercerá a sua influência sobre a literatura, e reprimirá os escritores sem os estrangular.

(...)

Estas observações são o complemento da teoria que estabeleci, há vinte anos, no prefácio a *Wallstein*. Anunciava nesse prefácio a abolição das regras que então incomodavam os nossos poetas dramáticos, e preparavam a queda da tragédia em França; porque acontece com as artes o que acontece com as nações: quando as condenam a ficar estacionárias, a decadência é inevitável. A imobilidade em todas as coisas é contra a natureza. Exprimia-me no entanto com discrição e reserva, no texto que me permito recordar.

(...)

Apesar da sua delicadeza, as minhas observações deixaram traços. Posso afirmá-lo sem demasiada presunção, dado que são citadas, mesmo hoje, para me contradizerem. Escritores, que me ultra-

passavam pelo talento e pelo interesse que tinham por uma causa que eu tinha defendido, porque era boa, mas à qual não podia dedicar uma paixão tão viva, completaram os meus esboços e desenvolveram os meus resumos. Uma mulher¹, a mais distinta de todas as mulheres, fazendo um uso maravilhoso do que sabia, e adivinhando não menos maravilhosamente o que não sabia, levou até França, pela sua obra sobre a Alemanha, luzes desconhecidas e inesperadas. Dá-se a revolução teatral. Contestam-na porque ela está no seu primeiro período, a anarquia: mas esta anarquia é uma transição necessária entre o passado que se esvai e o futuro que chega. Ela dá aos inimigos desta revolução uma vantagem aparente. Eles mostram-nos as tentativas bizarras e monstruosas que se fazem todos os dias, e perguntam-nos se valia a pena ter derrubado as regras para sermos atirados para um tal caos. O que é que isso prova? O que se faz é muitas vezes mau. Tem que ser. A geração que um instinto muito seguro agrupa sob o novo estandarte, divide-se em duas porções desiguais. Uma compõe-se daqueles a quem as regras entravariam o génio, porque o têm; é o pequeno número: este pequeno número por vezes perde-se na sua liberdade. A outra porção compreende aqueles que se desculpam com as regras porque lhes falta o génio: é necessariamente a maioria. Escrava ou liberta, não fará nada de bom. Mas daí a liberdade, e o génio amadurecerá. Já vejo a sua aurora em *Clara Gazul*, em *As Barricadas*, em *A Insurreição*, em *Os Estados de Blois*². A revolução literária está então decidida: concretiza-se. Mesmo aqueles que a combatem submetem-se-lhe. Eles iludem as regras que defendem; torturam-nas para lhes escapar.

¹ Madame de Staël com *Da Alemanha*. (N.F.)

² Obras dramáticas recentes de Prosper Mérimée e de Louis Vitet. (N.F.)

4. A dimensão social

Três coisas podem servir de base às composições trágicas, a pintura das paixões, o desenvolvimento dos caracteres, e a acção da sociedade, tal como é constituída em cada época, e tal como age sobre o carácter e sobre as paixões.

Fedra, *Andrómaca*, *Mélope*, são tragédias em que a paixão reina sozinha. Não há qualquer individualidade nas personagens. Não se sabe minimamente o que seria Fedra sem a sua paixão incestuosa, Andrómaca e Mélope sem o seu amor maternal, e o que parece individual em Orestes compõe-se mais de reminiscências mitológicas do que de traços pertencendo a um carácter. Estas personagens, de alguma maneira, não são mais que a paixão personificada. Tirei a paixão e nada restaria.

Em várias tragédias de Shakespeare, e nas melhores, *Ricardo III*, *Hamlet*, é o carácter que domina. A paixão destina-se apenas a mostrar como se agita sob o império do carácter, como pode modificá-lo passageiramente, com a condição de o ver rapidamente reaparecer. Acontece o mesmo em muitas peças alemãs, em *Wallstein*, *Egmont*, *Guilherme Tell*, *o Tasso*, embora, nesta última, a acção da sociedade, a pressão dolorosa que ela exerce sobre as almas irritáveis, se façam já sentir. Poder-se-ia também ver o gérmen de uma tragédia de carácter nalgumas das de Voltaire, e mesmo numa época menos próxima de nós, no *Britânico*. Adivinha-se o que seria Maomé, independentemente do seu amor por Palmira, Orosmano quando os encantos de Zaíra tivessem deixado de o inflamar, e pode-se discernir o jovem tirano em Nero, irritado pelos seus desejos por Júnia.

Quanto às tragédias que seriam fundadas na acção da sociedade em luta com o homem, opondo obstáculos, não apenas às suas paixões, mas à sua natureza, ou quebrando não apenas o seu carácter, as suas inclinações pessoais, mas os movimentos que são inerentes a todo o ser humano, não conheço nenhuma que preencha completamente a ideia que delas concebo.

Sem dúvida, falando com propriedade, mesmo nas composições dramáticas destinadas à pintura das paixões ou ao desenvolvimento dos caracteres, a acção da sociedade ocupa sempre uma grande parte.

O que é com efeito uma composição dramática? É o quadro da força moral do homem combatendo um obstáculo. Pode dar-se a essa força moral diversos nomes, segundo a causa que a põe em movimento. Assim, chamam-lhe sucessivamente amor, ambição, vingança, patriotismo, religião, virtude; mas é sempre a força interior lutando contra um obstáculo exterior. Da mesma maneira nomear-se-á diversamente o obstáculo ao qual esta força moral tenta resistir; esse obstáculo poderá ser designado pelo nome de despotismo, opressão religiosa, leis, instituições, preconceitos, costumes: pouco importa, no fundo é sempre a sociedade a pesar sobre o homem e carregando-o de cadeias.

Todavia, os autores trágicos parecem-me até agora não ter considerado essa acção da sociedade senão como um enquadramento, como um acessório, e ter-se voluntariamente desviado dele para se preocuparem apenas com as paixões e os caracteres.

(...)

Regressemos ao terceiro impulso trágico, que não foi senão superficialmente experimentado, a acção da sociedade sobre as paixões e os caracteres.

Assim que o homem, fraco, cego, sem inteligência para se guiar, sem armas para se defender, é, contra sua vontade e sem o seu aval, atirado para este labirinto que se chama mundo, este mundo cerca-o de um conjunto de circunstâncias, de leis, de instituições, de relações públicas e privadas. Este conjunto impõe-lhe um jugo que ignora, que não aceitou, que pesa sobre ele como um peso preexistente, e contra o qual, quando aprende a conhecê-lo e começa a sentir-lhe o fardo, não lhe é permitido combater senão com uma desigualdade notável e grandes perigos.

É evidente que esta acção da sociedade é o que há de mais importante na vida humana. É dela que tudo parte; é nela que tudo termina; é a este preliminar, não consentido, desconhecido, que é preciso submeter-se sob pena de ser-se quebrado. Esta acção da sociedade decide o modo como a força moral do homem se agita e se exhibe. Como consequência, o que Diderot diz¹, num sentido muito restrito e unicamente aplicável à comédia, sobre as diversas condições, deve dizer-se, com muito mais verdade, sobre a acção da sociedade, tomada no seu conjunto; a paixão e o carácter são acessórios: a acção da sociedade é o principal.

Isto não é de modo algum uma simples mudança de redacção, uma dessas subtilidades de palavras, com a ajuda das quais se rejuvenescem as ideias feitas; é um princípio que, no futuro, influenciará sempre cada vez mais essencialmente os êxitos dramáticos.

Se escolheis um estado da sociedade no qual a espécie humana não possa absolutamente nunca encontrar-se, uma acção da sociedade que ela não possa, daí em diante, em caso algum, exercer sobre o indivíduo, o talento que dedicais a pintar a força moral a lutar contra esse estado ou essa acção da sociedade servir-vos-á de pouco. Belas passagens obterão aplausos parciais, uma poesia harmoniosa ou sublime cativará momentaneamente os ouvidos seduzidos; mas não terá nada de durável nas emoções, porque não tereis colocado o homem em nenhuma das situações em que a ordem social o coloca, e que ele tenha a temer ou a desejar.

Não é para dizer que seja preciso limitar-se à pintura da sociedade contemporânea. O próprio da arte é transportar o homem para situações em que ele não está. Mas ainda é preciso que essas situações se relacionem de qualquer maneira com aquelas em que ele se

¹ A reflexão de Constant parte de uma passagem de Diderot em *Sobre a Poesia Dramática* (ver o nosso 26, 3, p. 163). (N.F.)

pode encontrar. Corneille, por exemplo, não pintava precisamente o estado da sociedade no momento em que escrevia; mas o republicanismo e os problemas de Roma não eram completamente estranhos ao estado social que tinha substituído a Liga, e que se tinha perpetuado sob a Fronda.

(...)

Tomando a acção da sociedade sobre o homem como a mola principal, a tragédia deve renunciar às unidades de tempo e lugar. A pintura da paixão é compatível com essas unidades. A paixão é rápida, e ao colocá-la, desde a exposição, no seu apogeu, é possível precipitar os acontecimentos, de maneira a que a catástrofe se dê, sem demasiada inverosimilhança, num espaço de vinte pés quadrados e numa duração de vinte e quatro horas.

O carácter já é menos conciliável com uma duração tão restrita e uma arena tão apertada. O grande mérito das obras dramáticas que repousam na descrição dos caracteres, é a verdade, a exactidão, a gradação. Mostrei acima que a individualidade do carácter pode ser estranha à acção propriamente dita, e mesmo por vezes agir em sentido contrário a essa acção.

(...)

Se as unidades de tempo e de lugar falsificam a tragédia fundada sobre o desenvolvimento dos caracteres, elas são ainda mais destrutivas da tragédia fundada sobre a pressão da ordem social, oferecida no seu conjunto. É evidente que para que este conjunto se exhiba na totalidade são indispensáveis um tempo bastante longo e lugares bastante variados. O autor tem mesmo muitas vezes necessidade de personagens secundárias. O espectador deve saber qual é o estado da sociedade em si mesma independentemente do herói; porque ela não pesa nada sobre esse herói só, mas sobre tudo o que o cerca, tudo o que coexiste com ele. É quando o auditório é penetrado por esta impressão, por assim dizer, abstracta, e do domínio

da ordem social sobre todos, que ele o vê, com mais emoção, abraçar com o seu peso a personagem pela qual é instado a interessar-se.

(...)

Mas se a tragédia deve renunciar às unidades de tempo e lugar, deve ligar-se tanto mais à cor local. A cor local é o que caracteriza essencialmente o estado da sociedade que as composições dramáticas têm por objectivo pintar. A cor local tem um encanto e um interesse particulares. Este encanto, antigamente, não era sentido. Os autores suspeitavam deste interesse. Corneille não oferece mais do que alguns traços apenas em *Horácios*, *Nicomedes* e *Cina*. Seguramente que não há cor local no seu *Édipo*, em que Filoctetes compara os males da ausência aos da peste. O que faz o mérito do *Cid* é a natureza nas suas emoções profundas e nobres, é o filho sacrificando o seu amor pela honra de seu pai; não é de modo algum a cor local. As fanfarronadas do herói castelhano são um género falso, de pura convenção, de exaltação artificial, cuja crítica já aparecera antes no *Dom Quixote*, e cuja paródia surgiu depois em *Gaston e Bayard*¹. O génio de Racine tinha adivinhado a necessidade da cor local. Algumas passagens de *Fedra*, algumas partes de *Britânico*, cenas inteiras de *Atalia*, indicam-no. Mas havia Luís XIV e a sua corte, e as alusões e as lisonjas. Toda a verdade desaparecia sob esta camada forçada e factícia. Quanto a Voltaire, felizes empréstimos tomados de Sófocles, no seu *Édipo*, algumas palavras republicanas em *Bruto* e *Catilina*, e a representação bastante fiel do carácter de Cícero, de resto bastante fácil de pintar porque é um carácter praticamente moderno, dão a estas três peças tonalidades de época e do país. Em todas as outras, no meio das riquezas incontestáveis de um talento imortal, só se encontra a França e o século dezoito. Quanto

¹ Tragédia patriótica e muito séria de De Belloy. 1770. (N.F.)

aos imitadores da escola voltairiana, não existe neles vestígios de cor local. Os seus heróis, bem disciplinados, bem sentimentais, ou bem maquiavélicos, ou bem filósofos, matam-se, porque devem fazê-lo, como Romanos ou como Gregos, mas pensam e falam como Franceses muito bem educados. A cor local é, no entanto, a base de toda a verdade; sem ela, nada terá êxito no futuro.

(Benjamin Constant, 1: *Wallstein*, Genève-Paris, Paschoud, 1809, pp. xxxvi-xl; 2: *Mélanges de Politique et de Littérature*, 1829, «De la Guerre de Trente Ans. De la tragédie de Wallstein par Schiller, et du théâtre allemand»; 3: *Ibid.*, e «Réflexions sur la tragédie», *Revue de Paris*, tomo VIII, 1829; 4: *Ibid.* Veja-se também para os três últimos textos, Benjamin Constant, *Oeuvres*, Alfred Roulin (ed.), Paris, Gallimard, 1957.)

41 – MADAME DE STAËL: DA ALEMANHA (1813)

Suíça, filha do banqueiro e ministro Necker, Madame de Staël (1766-1817) conheceu primeiro o mundo literário e filosófico parisiense no salão da sua mãe, depois, várias vezes exilada de França, viaja pela Europa e faz longas estadas, cercada de um grupo de amigos liberais vindos de vários países, em Coppet, na Suíça.

Romancista e ensaísta, foi alvo da censura napoleónica: é assim que Da Alemanha, que deveria divulgar a literatura e a filosofia alemãs junto dos franceses da Restauração, publicado em 1810 em Paris, foi destruído, só sendo reeditado em 1813 em Londres, e em 1814 em França.

Relatividade das dramaturgias

A diferença entre o teatro francês e o teatro alemão pode explicar-se pela diferença de carácter entre estas duas nações; mas a

estas diferenças naturais acrescentam-se as opiniões sistemáticas cuja causa importa conhecer. O que anteriormente disse sobre a poesia clássica e romântica aplica-se também às peças de teatro. As tragédias extraídas da mitologia são de uma natureza muito diferente das tragédias históricas. Sendo os assuntos retirados das fábulas tão conhecidos, e o interesse que inspiram tão universal, bastava indicá-los para tocar de avanço a imaginação. O que há de eminentemente poético nas tragédias gregas, a intervenção dos deuses e a acção da fatalidade, torna o seu avanço muito mais fácil; a minúcia dos motivos, o desenvolvimento dos caracteres, a diversidade dos factos, tornam-se menos necessários quando o acontecimento é explicado por uma potência sobrenatural; o milagre abrevia tudo. Também a acção da tragédia, nos Gregos, é de uma simplicidade espantosa; a maioria dos acontecimentos estão previstos e são mesmo anunciados desde o início: é uma cerimónia religiosa a tragédia grega. O espectáculo era dado em honra dos deuses, e os hinos, interrompidos pelos diálogos e narrativas, tão depressa pintavam os deuses clementes como os deuses terríveis, mas sempre o destino planava sobre a vida do homem. Assim que estes mesmos assuntos foram transportados para o teatro francês, os nossos grandes poetas deram-lhes mais variedade; multiplicaram os incidentes, aproveitaram as surpresas, e cerraram o nó. Era de facto preciso substituir de alguma maneira o interesse nacional e religioso que os Gregos tinham por essas peças e que nós não experimentávamos; todavia, não contentes com o animar das peças gregas, emprestámos às personagens os nossos costumes e sentimentos, a política e a galanteria modernas, e é por isso que um tão grande número de estrangeiros não entende a admiração que as nossas obras de arte nos inspiram. Com efeito, quando as ouvimos numa outra língua, quando são despojadas da beleza mágica do estilo, ficamos surpreendidos pela pouca emoção que produzem e pelas inconveniências que aí encontramos, porque o que não está

de acordo nem com os tempos, nem com os costumes nacionais das personagens que se representam, não será também uma inconveniência? e o ridículo não estará naquilo que não se nos assemelha?

As peças cujos temas são gregos não perdem nada com a severidade das nossas regras dramáticas; mas se queremos experimentar, como os Ingleses, o prazer de ter um teatro histórico, de ser interessados pelas nossas recordações, comovidos pela nossa religião, como seria possível conformarmo-nos rigorosamente, por um lado, com as três unidades, e por outro, com o género de pompa de que se fez lei nas nossas tragédias?

É uma questão tão debatida a das três unidades, que quase não ousamos voltar a falar dela; mas destas três unidades apenas uma é importante, a de acção, e nunca se podem considerar as outras senão como sendo-lhe subordinadas. Ora, se a verdade da acção perde pela necessidade pueril de não mudar de lugar e de se limitar a vinte e quatro horas, impor essa necessidade é submeter o génio dramático a um constrangimento idêntico ao dos acrósticos, constrangimento que sacrifica o fundo da arte à sua forma.

Voltaire é aquele dos nossos grandes poetas trágicos que mais vezes tratou assuntos modernos. Serviu-se, para comover, do cristianismo e da cavalaria, e se estivermos de boa fé, concordar-se-á, parece-me, que Alzira e Zaíra e Tancredo fazem chorar mais lágrimas que todas as obras-primas gregas e romanas do nosso teatro. Dubelloy, com um talento bem subalterno, conseguiu portanto chegar a acordar recordações francesas sobre a cena francesa; e embora não soubesse escrever, sentimos, com as suas peças, um interesse semelhante àquele que os Gregos deviam experimentar quando viam representar diante de si os factos da sua história. Que partido não pode tirar desta disposição o génio? E no entanto quase não existem acontecimentos que datem da nossa era cuja acção possa decorrer, ou num mesmo dia, ou num mesmo lugar; a diversidade dos factos

que acarreta uma ordem social mais complicada, as delicadezas de sentimento que inspira uma religião mais terna, enfim, a verdade dos costumes que se deve respeitar nos quadros mais próximos de nós, exigem uma grande latitude nas composições dramáticas.

(...)

Os Franceses consideram a unidade de tempo e de lugar como uma condição indispensável para a ilusão teatral; os estrangeiros fazem consistir esta ilusão na pintura dos caracteres, na verdade da linguagem e na exacta observação dos costumes do tempo e do país que se quer pintar. É preciso entender-se relativamente à palavra ilusão nas artes: dado que consentimos em acreditar que actores separados de nós por algumas tábuas são heróis gregos mortos há três mil anos, é bem certo que aquilo a que chamamos ilusão não é imaginar que o que vemos existe realmente; uma tragédia não nos pode parecer verdadeira senão pela emoção que nos causa. Ora, se pela natureza das circunstâncias representadas, a mudança de lugar e o prolongamento suposto do tempo acrescentam essa emoção, a ilusão torna-se mais viva.

(Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Londres, Murray, 1813. Segunda parte, «La Littérature et les Arts», cap. XV, «De l'Art dramatique». Veja-se também Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Simone Balayé (ed.), Garnier-Flammarion, 1968.)

42 – MANZONI: CARTA AO SR. C. SOBRE A UNIDADE DE TEMPO E DE LUGAR NA TRAGÉDIA (1823)

Alessandro Manzoni (1785-1875) é mais conhecido como poeta e sobretudo como romancista do que como dramaturgo. No entanto, as suas duas tragédias, O Conde de Carmagnola (1820) e Adelchi (1822), dramas históricos e líricos, desempenharam um papel no

romantismo europeu, suscitando comentários elogiosos de Gæthe, por exemplo, e foram traduzidos em França em 1823.

É na altura desta tradução que Manzoni respondeu às críticas de um jornalista conservador parisiense, Chauvet, com a Carta ao Sr. C., cuja primeira edição apareceu assim em francês. As ideias da Manzoni, como as de Ermès Visconti, outro romântico milanês, iriam encontrar-se no mesmo ano no Racine e Shakespeare de Stendhal, que regressava de Itália.

1. O sistema histórico

Queira observar antes de tudo, Senhor, que, no sistema que rejeita duas unidades, e que, para abreviar, chamarei de agora em diante o sistema histórico, neste sistema, digo, o poeta não se impõe de modo algum a obrigação de criar a seu bel-prazer longos intervalos de tempo e de lugar: ele inclui-os na própria acção, tal como lhe são dados pela realidade. Porque, se uma acção histórica está tão entrecortada, tão fragmentada por toda a parte, que não admite a unidade dramática, se os factos estão espalhados por uma distância demasiado grande, e demasiado fracamente ligados entre si, o poeta conclui que esta acção não é apropriada para se tornar tema de uma tragédia, e abandona-a.

Permiti-me que vos diga depois que é bem da essência do drama histórico supor entre os actos intervalos de tempo mais ou menos longos, mas não intervalos preenchidos com acontecimentos numerosos e importantes relativamente à acção. Pelo contrário, é a porção de tempo e de espaço que se podem transpor, eliminar ou reduzir, como indiferente à acção, e sem ferir a verdade dramática.

Pode-se também, ou deve-se mesmo muitas vezes rejeitar nos entreactos alguns factos relativos à acção, e dar conhecimento disso ao espectador pela narrativa das personagens; mas tal não é de

modo algum particular ao sistema da tragédia que chamo de histórica: é uma condição geral do poema dramático, igualmente adoptada pelo sistema das duas unidades. Tanto num como no outro, apresenta-se à vista um certo número de acontecimentos, indicam-se alguns outros, e faz-se abstracção de tudo o que, sendo estranho à acção, aí se encontra misturado por circunstâncias fortuitas da contemporaneidade. A este respeito, a diferença entre os dois sistemas não é senão do mais ou menos. Naquele que chamo de histórico, o poeta fia-se plenamente na capacidade, na tendência que tem naturalmente o nosso espírito para aproximar os factos espalhados no espaço, desde que possa aperceber entre eles uma razão que os una, e a atravessar rapidamente tempos e lugares de alguma maneira vazios para ele, para chegar das causas aos efeitos. No sistema das duas unidades, o poeta também faz iguais exigências de concessões à imaginação do espectador, dado que quer que ela dê a três horas o curso fictício de vinte e quatro. Apenas, ele supõe que ela não se pode prestar a nada mais, e que, qualquer relação que exista entre os dois factos, lhe vai custar um esforço desagradável e penoso para os conceber no seguimento um do outro, se há de um a outro um intervalo de dois ou três dias e de mais de uma centena de passos.

2. As regras levam ao romanesco

Vimos Corneille pedir autorização para fazer andar os acontecimentos mais depressa do que a verosimilhança o permitia, quer dizer, mais depressa que na realidade. Ora esses acontecimentos que a tragédia representa, são o resultado de quê? da vontade de alguns homens, movidos por certas paixões. Foi então preciso fazer nascer essa vontade mais depressa exagerando as paixões, desnaturando-as. Para que uma personagem, em vinte e quatro horas, chegue a tomar uma resolução decisiva, é absolutamente necessário um outro

grau de paixão diferente daquele contra o qual se debateu durante um mês. Assim, a esta gradação tão interessante pela qual a alma atinge o extremo, por assim dizer, dos seus sentimentos, foi preciso renunciar-lhe em parte; toda a pintura destas paixões que tomam um pouco de tempo para se manifestarem, foi preciso negligenciá-la. ~~Estes~~ ^{Estas} paixões de carácter que não se deixam perceber senão pela sucessão das circunstâncias sempre diversas e sempre ligadas, foi preciso suprimi-las ou confundi-las. Foi indispensável recorrer a paixões excessivas, a paixões bastante fortes para atingir bruscamente as decisões mais violentas. Os poetas trágicos foram, de alguma maneira, reduzidos a não pintar mais que esse pequeno número de paixões decisivas e dominantes, que figuram nas classificações ideais dos pedantes da moral. Todas as anomalias dessas paixões, as suas variedades ínfimas, as suas combinações singulares que, na realidade das coisas humanas, constituem os caracteres individuais, encontraram-se excluídas à força de uma cena em que se tratava de bater bruscamente e contra todos os riscos com golpes fortes. Este fundo natural da natureza humana, sobre o qual se desenhavam, por assim dizer, os indivíduos humanos, não houve nem o tempo nem o lugar de os exibir; e o teatro encheu-se de personagens fictícias que aí figuraram como tipos abstractos de algumas paixões, mais do que como seres apaixonados. Assim, tivemos alegorias do amor ou da ambição, por exemplo, mais do que amantes ou ambiciosos. Daí esse exagero, esse tom convencional, essa uniformidade dos caracteres trágicos, que constituem propriamente o romanesco. Também acontece muitas vezes, quando se assiste às representações trágicas, e que comparamos o que temos debaixo dos olhos, o que ouvimos, com o que conhecemos dos homens e do homem, ficarmos muito surpreendidos de ver uma outra generosidade, uma outra piedade, uma outra política, uma outra cólera diferentes das que temos ideia ou experiência. Ouvimos fazer, e fazer de uma maneira séria, raciocínios que na vida real não deixaríamos de achar muito

estranhos; e vemos personagens graves regular-se, nas suas determinações, por máximas e opiniões que nunca passaram pela cabeça de ninguém.

Porque se, não querendo acelerar os acontecimentos conhecidos, preferimos substituí-los por alguns de pura invenção, sobretudo para atingir o desenlace, ficamos mais ou menos com os mesmos inconvenientes. Com efeito, desde que nos propomos fazer agir, em poucas horas e num lugar muito apertado, causas que operam uma grande resolução e completa, na situação ou na alma das personagens, é preciso com toda a necessidade dar a essas causas uma força que não teriam tido as causas reais; porque, se elas a tivessem tido, não teriam sido afastadas para inventar outras. São precisos choques rudes, paixões terríveis, e determinações bem precipitadas, para que a catástrofe de uma acção rebente em vinte e quatro horas no máximo após o seu início. É impossível que as personagens a que se prescreve tanto arrebatamento e impetuosidade não se encontrem entre si envolvidas em relações exageradas e factícias.

(Alexandre Manzoni, *Le Comte de Carmagnola, et Adelghis*, trad. de M.-C. Fauriel, Bos-sange, 1823, I: pp. 378-380; 2: pp. 448-450.)

43 – STENDHAL: RACINE E SHAKESPEARE (1823)

Quando Stendhal (1783-1842) começa a escrever Racine e Shakespeare, estava alimentado por conversas milanesas e leituras inglesas (a Edinburgh Review, Johnson sobre Shakespeare, etc.); estava, sobretudo, escandalizado com as manifestações hostis que tinham acolhido uma companhia inglesa que fora representar Shakespeare a Paris em 1822.

A primeira versão de Racine e Shakespeare é feita em grande parte de dois artigos escritos nesse momento. A segunda, editada em 1825, arranca a partir da querela que se desenvolvia então entre românticos e clássicos franceses. A posição de Stendhal, «romanticista» segundo o termo italiano, e não «romântico» como os admiradores dos alemães, situa-o muito claramente à margem do movimento dos «grandes românticos», Hugo, Lamartine ou Vigny.

1 - Os instantes de ilusão perfeita

O ROMÂNTICO

Tentai afastar por um momento o véu atirado por hábito sobre acções que ocorrem tão depressa, que quase perdestes o poder de as seguir com o olhar e vê-las *acontecer*. Entendamo-nos sobre esta palavra *ilusão*. Quando dizem que na imaginação do espectador se afigura que se passa o tempo necessário para os acontecimentos representados em cena, não se entende que a ilusão do espectador chegue ao ponto de acreditar que todo esse tempo decorreu realmente. O facto é que o espectador, arrastado pela acção, não é chocado com nada; não pensa minimamente no tempo decorrido. O vosso espectador parisiense vê às sete horas em ponto Agamémnon acordar Arcas; é testemunha da chegada de Ifigénia; vê-a ser conduzida ao altar, onde a espera o jesuítico Calcas; saberia bem responder, se lhe perguntassem, que foram precisas várias horas para todos estes acontecimentos. No entanto, se, durante a disputa de Aquiles com Agamémnon, olhar para o relógio, ele diz-lhe: oito horas e um quarto. Qual é o espectador que se espanta com isso? E no entanto a peça que ele aplaudiu durou já várias horas.

É que mesmo o vosso espectador parisiense está acostumado a ver o tempo passar, de um passo diferente, sobre a cena e na sala. Eis um facto que não me podereis negar.

Está claro que, mesmo em Paris, mesmo no teatro francês da rua de Richelieu, a imaginação do espectador presta-se com facilidade às suposições do poeta. Naturalmente, o espectador não dá nenhuma atenção aos intervalos de tempo de que o poeta tem necessidade, da mesma maneira que na escultura não se lembraria de censurar Dupaty ou Bosio¹ porque às suas figuras falta o movimento. Está aqui uma das enfermidades da arte. O espectador, quando não é um pedante, preocupa-se unicamente com os factos e os desenvolvimentos das paixões que lhe põem debaixo dos olhos. Acontece precisamente a mesma coisa na cabeça do parisiense que aplaude Ifigénia em Áulide, e na do escocês que admira a história dos seus antigos reis, Macbeth e Duncan. A única diferença é que o parisiense, filho de boa casa, apanhou o hábito de trocar do outro.

O ACADÉMICO

Quer dizer que, segundo vós, a ilusão teatral seria a mesma para os dois?

O ROMÂNTICO

Ter ilusões, estar na *ilusão*, significa enganar-se, segundo diz o dicionário da Academia. Uma *ilusão*, diz o Sr. Guizot, é o efeito de uma coisa ou de uma ideia que nos ludibria com uma aparência enganadora. Ilusão significa pois a acção de um homem que acredita na coisa que não é, como nos sonhos, por exemplo. A ilusão teatral será a acção de um homem que acredita como sendo verdadeiramente existentes as coisas que se passam em cena.

No ano passado (Agosto de 1822), o soldado que estava de sentinela no interior do teatro de Baltimore, vendo Otelo que, no quinto acto da tragédia com esse nome, ia matar Desdémona,

¹ Escultores contemporâneos. (N.F.)

exclama: «Nunca se dirá que na minha presença um negro maldito terá morto uma mulher branca.» No mesmo momento o soldado dá o tiro com a sua espingarda e parte um braço ao actor que fazia de Otelio. Não se passa um ano sem que os jornais relatem factos semelhantes. Pois bem! este soldado tinha a *ilusão*, acreditava ser verdadeira a acção que se passava em cena. Mas um espectador vulgar, no instante mais vivo do seu prazer, no momento em que *aplaude* com entusiasmo Talma-Mânlio¹ dizendo ao seu amigo: «conheces este texto?», pelo simples facto de estar a aplaudir, não tem a *ilusão completa*, porque aplaude Talma, e não o romano Mânlio; Mânlio não faz nada digno de ser aplaudido, a sua acção é muito simples e totalmente em interesse próprio.

O ACADÉMICO

Perdoai-me, meu amigo; mas o que me dizeis aí é um lugar-comum.

O ROMÂNTICO

Perdoai-me, meu amigo; mas o que me dizeis aí é a derrota de um homem a quem o longo hábito de se contentar com frases elegantes tornou incapaz de raciocinar de uma maneira cerrada.

É impossível que não concordeis que a *ilusão* que se vai buscar ao teatro não é uma *ilusão perfeita*. A *ilusão perfeita* era a do soldado de sentinela ao teatro de Baltimore. É impossível que não concordeis que os espectadores sabem bem que estão no teatro, e que assistem à representação de uma obra de arte e não a um facto verdadeiro.

¹ *Mânlio Capitolino* de Lafosse d'Aubigny (1698). O verso exacto é: *Conheces bem a mão de Rútilo?* (N.F.)

O ACADÉMICO

Quem pensa em negar isso?

O ROMÂNTICO

Concedei-me, então, a *ilusão imperfeita*? Tende cuidado. Acreditais que de tempos a tempos, por exemplo, duas ou três vezes num acto, e de cada vez por um ou dois segundos, a *ilusão* seja completa?

O ACADÉMICO

Isto não é muito claro. Para vos responder, teria necessidade de voltar várias vezes ao teatro e ver-me a agir.

O ROMÂNTICO

Ah! Eis uma resposta encantadora e cheia de boa fé. Vê-se bem que sois da Academia, e que não tendes mais necessidade dos sufrágios dos vossos colegas para aí chegar. Um homem que ainda tivesse que fazer a sua reputação de literato instruído teria muito cuidado em ser assim tão claro e raciocinar de uma maneira tão precisa. Tende cuidado convosco; se continuais de boa fé, iremos ficar de acordo.

Parece-me que estes momentos de *ilusão perfeita* são mais frequentes do que se crê em geral, e sobretudo que não se admite para dizer verdade nas discussões literárias. Mas estes momentos duram infinitamente pouco, por exemplo, um meio segundo, ou um quarto de segundo. Esquece-se bem depressa Mânlio para só ver Talma; são mais duradouros nas mulheres jovens, e é por isso que elas choram tantas lágrimas nas tragédias.

Mas procuremos em que momentos da tragédia o espectador pode esperar encontrar esses instantes deliciosos de *ilusão perfeita*.

Esses instantes encantadores não se encontram nem no momento em que o poeta se vê obrigado a colocar uma longa narrativa na boca de uma das suas personagens, unicamente para informar o espectador de um facto anterior, e cujo conhecimento lhe é necessário, nem no momento em que chegam três ou quatro versos admiráveis e notáveis *enquanto versos*.

Esses instantes deliciosos e tão raros de *ilusão perfeita* não podem ser encontrados senão no calor de uma cena animada, quando as réplicas dos actores aceleram; por exemplo, quando Hermíone diz a Orestes, que acabou de assassinar Pirro por ordens suas:

Quem te mandou?

Nunca se encontrarão esses momentos de *ilusão perfeita* nem no instante em que um assassinio é cometido sobre a cena, nem quando os guardas vêm prender uma personagem para a levar para a prisão. Todas estas coisas, não podemos acreditar serem verdadeiras, e nunca produzem ilusão. Estes fragmentos são feitos apenas para alcançar as cenas durante as quais os espectadores encontram esses meios-segundos tão deliciosos; ora, digo que esses curtos momentos de *ilusão perfeita encontram-se mais assiduamente nas tragédias de Shakespeare do que nas tragédias de Racine*.

Todo o prazer que se experimenta com o espectáculo trágico depende da frequência desses pequenos momentos de ilusão, e do estado de emoção em que, nos seus intervalos, deixam a alma do espectador.

2. O que é o romanticismo¹

O *romanticismo* é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado actual dos seus hábitos e das suas crenças, são susceptíveis de lhes dar o máximo prazer possível.

¹ Título do capítulo de que se transcrevem os primeiros parágrafos. (N.F.)

O *classicismo*, pelo contrário, apresenta-lhes a literatura que dava o máximo prazer possível aos seus bisavós.

Sófocles e Eurípides foram eminentemente românticos; deram aos Gregos reunidos no teatro de Atenas as tragédias que, segundo os hábitos morais desse povo, a sua religião, os seus preconceitos sobre o que faz a dignidade do homem, deviam proporcionar-lhe o máximo prazer possível.

Imitar hoje Sófocles e Eurípides, e pretender que essas imitações não farão bocejar o francês do século XIX, é classicismo.

Não hesito em afirmar que Racine foi um romântico; ele deu aos marqueses da corte de Luís XIV uma pintura das paixões, temperada pela *extrema dignidade* que então estava na moda, e que fazia com que um duque de 1670, mesmo nos desabafos mais ternos do amor paternal, nunca deixasse de chamar ao seu filho *Senhor*.

É por isso que o Pílades de Andrômaca diz sempre a Orestes: *Senhor*; e no entanto que amizade não é a de Orestes e Pílades!

Essa dignidade não está de modo algum nos Gregos, e é por causa dessa dignidade, que hoje nos gela, que Racine foi romântico.

Shakespeare foi romântico porque apresentou aos Ingleses do ano de 1590, primeiro as catástrofes sangrentas trazidas pelas guerras civis, e para repousar destes tristes espectáculos, uma multidão de finas pinturas dos movimentos do coração, e dos matizes das paixões mais delicadas.

3. Propostas para uma nova dramaturgia

1) Nada de combates em cena, nada de execuções; estas coisas são épicas e não dramáticas. No século XIX o coração do espectador tem repugnância pelo horrível, e quando em Shakespeare se vê um carrasco avançar para queimar os olhos a criancinhas, em vez de tremer, troçam dos cabos de vassoura pintados de vermelho na ponta, que fazem o papel de barras de ferro incandescentes.

2) Quanto mais os pensamentos e os incidentes são românticos (calculados de acordo com as necessidades actuais), tanto mais é necessário respeitar a língua, *que é uma coisa de convenção* nas frases não menos que nas palavras, e tentar escrever como Pascal, Voltaire e La Bruyère. As *necessidades* e as *exigências* dos senhores doutrinários parecerão tão ridículas dentro de cinquenta anos quanto Voiture e Balzac o são neste momento. Vede o prefácio à *História dos Duques de Borgonha*¹.

3) O interesse apaixonado com o qual seguimos as emoções de uma personagem constitui a *tragédia*; a simples curiosidade que nos deixa toda a nossa atenção para cem pormenores diversos, a *comédia*; o interesse que nos inspira Julie D'Etanges² é trágica. *O Coriolano* de Shakespeare, é comédia. Parece-me muito difícil a mistura destes dois interesses.

4) A não ser que esteja em questão pintar as mudanças sucessivas que o tempo provoca no carácter de um homem, talvez se ache que, para agradar em 1825, não é preciso que uma tragédia dure vários anos. De resto, cada poeta fará as experiências em seguimento das quais será possível que o espaço de um ano se considere como o termo médio conveniente. Se se prolongasse a tragédia muito além disso, o herói do fim não seria mais o homem do início. Napoleão enfarpelado com o manto imperial em 1804, não era mais o jovem general de 1796 que escondia a sua glória sob a sobrecasaca cinzenta, que será a sua roupa para a posteridade.

5) É a arte que é preciso roubar a Shakespeare, compreendendo ao mesmo tempo que esse jovem operário vestido de lã ganhou cinquenta mil francos de renda agindo sobre os ingleses do ano de 1600, no seio dos quais fermentavam já todos os horrores negros e sensaborões que viam na Bíblia, e dos quais fizeram o puritanismo.

Uma boa fé ingénua e um pouco tonta, uma devoção perfeita, uma espécie de dificuldade em ser comovido pelos pequenos incidentes e em compreendê-los, mas em contrapartida, uma grande constância na emoção e um grande medo do inferno, separam os Ingleses de 1600 dos Franceses de 1825. É no entanto a estes que é preciso agradar, a estes seres tão finos, tão superficiais, tão susceptíveis, sempre à espreita, sempre presa de uma emoção fugitiva, sempre incapazes de um sentimento profundo. Não acreditam em nada senão na moda, mas simulam todas as convicções, de modo nenhum por hipocrisia racional, como o *cant* das classes altas inglesas, mas apenas para bem cumprir o seu papel aos olhos do vizinho.

(...)

O parisiense só respeita a opinião da sua sociedade de todos os dias, só é devotado à sua mobília de acaju. Para fazer dramas românticos (adaptados às necessidades da época), é então preciso afastar-se muito da maneira de Shakespeare, e por exemplo não cair na tirada junto de um povo que sabe captar tudo nas meias palavras e às mil maravilhas, enquanto seria necessário explicar as coisas longamente e com muitas imagens fortes aos Ingleses de 1600.

6) Depois de ter ido roubar a *arte* a Shakespeare, é a Gregório de Tours, a Froissart, a Tito-Lívio, à Bíblia, aos modernos helenos, que devemos pedir assuntos para tragédia. Que tema mais belo e mais comovente que a morte de Jesus? Porque não foram descobertos os manuscritos de Sófocles e de Homero apenas no ano 1600, depois da civilização do século de Leão X?

A senhora Du Hausset, Saint-Simon, Gourville, Dangeau, Bézénval, os Congressos, o Fanar de Constantinopla, a história dos Conclaves recolhidas por Gregorio Leti¹, dar-nos-ão cem temas de comédia.

¹ De Barante, 1824. (N.F.)

² A heroína da *Nova Heloísa* de Rousseau. (N.F.)

¹ Memorialistas e historiadores de épocas diversas. (N.F.)

7) Dizem-nos: *O verso é o belo ideal da expressão*; dado um pensamento, o verso é a maneira «mais bela» de o reproduzir, a maneira segundo a qual fará mais efeito.

SIM, no caso da sátira, do epigrama, da comédia satírica, do poema épico, da tragédia mitológica idêntica à Fedra, Ifigénia, etc.

NÃO, desde que se trate desta tragédia que obtém os seus efeitos da pintura exacta dos movimentos da alma e dos incidentes da vida dos modernos. O pensamento ou o sentimento devem *antes de tudo* ser enunciados com clareza no género dramático, que nisto se opõe ao poema épico. *The table is full* exclama Macbeth tremendo de terror quando vê a sombra daquele Banco que acabou de mandar assassinar há uma hora, tomar na mesa real o lugar que lhe estava reservado a si, o rei Macbeth. Que verso, que ritmo pode acrescentar a beleza de uma frase assim?

É o grito do coração, e o grito do coração não admite inversões. É como se fizesse parte de um alexandrino que admiramos o *Sejamos amigos, Cina*; ou a frase de Hermíone a Pirro: *Quem te mandou?*

Notai que são precisas exactamente aquelas palavras, e não outras. Quando a medida do verso não admite a palavra precisa de que se serviria um homem apaixonado, que fazem os nossos poetas da Academia? Atraçoam a paixão pelo verso alexandrino. Poucos homens, sobretudo aos dezoito anos, conhecem suficientemente bem as paixões para exclamarem: *Eis a palavra certa que negligenciais. A que utilizais é apenas um frio sinónimo*; enquanto o mais idiota da plateia sabe muito bem o que faz um belo verso. Sabe ainda melhor (porque numa monarquia põe-se aí toda a vanglória pessoal) qual a palavra que pertence à *linguagem nobre* e qual a que não pertence.

Aqui a delicadeza do teatro francês foi muito além da natureza: que um rei chegando de noite a uma casa inimiga diga ao seu confidente: *Que horas são?* Pois bem, o autor do *Cid de Andalusia* não

ousou fazer responder «Senhor, é meia-noite.» Esse homem de espírito teve a coragem de fazer dois versos:

A torre de São Marcos, próximo desta morada,
Quando passaste, deu a décima segunda badalada.¹

Desenvolverei noutro local a teoria de que aqui deixo o enunciado simples: o verso é destinado a reunir num lar, à força de elipses, de inversões, de alianças de palavras, etc, etc. (brilhantes privilégios da poesia), as razões de sentir uma beleza da natureza: ora, neste género dramático são as *cenas precedentes* que dão todo o seu efeito à palavra que ouvimos pronunciar na cena presente. Por exemplo: *Conheces a mão de Rútilo?*². Lord Byron aprovava esta distinção.

A personagem acaba por não ser mais do que um *orador do qual desconfio* por menos experiência da vida que tenha, se pela poesia da expressão procura acrescentar à força do que diz.

A primeira condição do drama é que a acção se passe numa sala em que uma das paredes foi retirada pela varinha mágica de Melpómene, e substituída pela plateia. As personagens não sabem que existe um público. Qual é o confidente que, num momento de perigo, se lembraria de não responder claramente ao seu rei que lhe pergunta *Que horas são?* A partir do momento em que há uma aparente concessão ao público, deixa de haver personagens dramáticas. Vejo apenas rapsodos recitando um poema épico mais ou menos belo.

(Stendhal, 1: *Racine et Shakespeare*, Bossange, Delaunay, Mongie, 1823, cap. I; 2: *Ibid.*, cap. III; 3: *Racine et Shakespeare n° II*, Dupont et Roret, 1825, carta VIII, nota.)

¹ *O Cid de Andalusia* (1825), de Pierre Lebrun, liberal e romântico moderado. (N.F.)

² Veja-se o primeiro extracto, nota 1, p. 292). (N.F.)

44 – HUGO: PREFÁCIO DE CROMWELL (1827)

Romântico realista nos seus inícios, Victor Hugo (1802-1885) tinha vinte e cinco anos quando publicou o Prefácio de Cromwell, cuja ressonância consolidava a sua autoridade sobre a nova escola poética e, ao mesmo tempo, marcava a sua evolução para um liberalismo menos literário.

Não acreditando na possibilidade de fazer representar uma peça tão longa, Hugo pôs toda a sua ousadia em apresentar no Prefácio ideias muito revolucionárias para o seu tempo, e toda uma teoria da literatura.

1. As três idades da civilização

Partamos de um facto: nem sempre a mesma natureza da civilização, ou para empregar uma fórmula mais correcta, embora mais vasta, nem sempre a mesma sociedade ocupou a terra. O género humano, no seu conjunto, cresceu, desenvolveu-se, amadureceu como um de nós. Foi criança, foi homem; assistimos agora à sua imponente velhice. Antes da época a que a sociedade moderna chamou de antiga, existiu uma outra era, a que os antigos chamavam de *fabulosa*, e que seria mais exacto chamar de *primitiva*. Eis então três grandes e sucessivas ordens de coisas na civilização, desde a sua origem até aos nossos dias. Ora, como a poesia se sobrepõe sempre à sociedade, vamos tentar destrinçar, segundo a forma desta, qual poderá ter sido o carácter da outra nessas três grandes idades do mundo: os tempos primitivos, os tempos antigos, e os tempos modernos.

No tempos primitivos, quando o homem acorda num mundo que acabou de nascer, a poesia acorda com ele. Na presença das maravilhas que o deslumbram e que o embriagam, a sua primeira palavra é um hino. Ele está ainda tão perto de Deus que todas as

suas meditações são êxtases e todos os seus sonhos visões. Ele extravasa-se, canta como respira. A sua lira só tem três cordas, Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, esta tripla ideia compreende tudo. A terra está ainda quase deserta. Há famílias e não povos; pais, e não reis. Cada raça existe à vontade; nada de propriedade, nada de lei, nada de confusões, nada de guerras. Tudo pertence a cada um e a todos. A sociedade é uma comunidade. Nada aí embaraça o homem. Ele leva aquela vida pastoral e nómada pela qual começam todas as civilizações, e que é tão propícia à contemplação solitária, aos devaneios caprichosos. Ele deixa andar, deixa-se andar. O seu pensamento, como a sua vida, assemelham-se a uma nuvem que muda de forma e de caminho segundo o vento que a empurra. Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A oração é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia.

Este poema, esta ode dos tempos primitivos, é o Génesis.

Pouco a pouco, no entanto, essa adolescência do mundo esvai-se. Todas as esferas crescem; a família torna-se tribo, a tribo torna-se nação. Cada um destes grupos de homens acampa em volta de um centro comum, e eis os reinos. O instinto social sucede ao instinto nómada. O campo dá lugar à cidade, a tenda ao palácio, a arca ao templo. Os chefes destes estados nascentes são ainda pastores, mas pastores de povos; o seu bastão pastoral tem já a forma do cetro. Tudo pára e se fixa. A religião toma uma forma; os ritos regulam a oração; o dogma vem enquadrar o culto. Assim o sacerdote e o rei partilham a paternidade do povo; assim, à comunidade patriarcal sucede-se a sociedade teocrática. Entretanto, as nações começam a estar muito apertadas no globo. Incomodam-se e arranham-se; daqui os choques dos impérios, a guerra. Elas transbordam umas sobre as outras; daí as migrações dos povos, as viagens. A poesia reflecte estes grandes acontecimentos; das ideias passa às coisas. Canta os séculos, os povos, os impérios. Torna-se épica, gera Homero.

(...)

Mas é sobretudo na tragédia antiga que a epopeia ressalta por todo o lado. Ela sobe à cena grega sem, de alguma maneira, nada perder das suas proporções gigantescas e desmesuradas. As suas personagens são ainda heróis, semideuses, deuses; os seus motivos os sonhos, oráculos, fatalidades; os seus quadros o recenseamento, exéquias, combates. O que cantavam os rapsodos, declamam os actores, eis tudo.

Há melhor. Quando toda a acção, todo o espectáculo do poema épico passou para a cena, o que resta, toma-o o coro. O coro comenta a tragédia, encoraja os heróis, faz descrições, chama e despede o dia, alegra-se, lamenta-se, por vezes dá a decoração, explica o sentido moral do assunto, lisonjeia o povo que o escuta. Ora, o que é o coro, essa bizarra personagem colocada entre o espectáculo e o espectador senão o poeta completando a sua epopeia?

O teatro dos antigos é, como o seu drama, grandioso, pontifical, épico. Pode conter trinta mil espectadores, representa-se ao ar livre, sob o sol; as representações duram todo o dia. Os actores engrossam a voz, mascaram as feições, elevam a estatura; tornam-se gigantes, como os seus papéis. A cena é imensa. Pode representar ao mesmo tempo o interior e o exterior de um templo, de um palácio, de um campo, de uma cidade. Desenrolam-se aí vastos espectáculos. (...) Architectura e poesia, aí, tudo tem um carácter monumental. A antiguidade não possui nada de mais solene, nada de mais majestoso. O seu culto e a sua história misturam-se com o seu teatro. Os seus primeiros actores são os sacerdotes; os seus jogos cénicos são as cerimónias religiosas, as festas nacionais. Uma última observação que acaba de marcar o carácter épico destes tempos, é que pelos assuntos que trata, não menos do que pelas formas que adopta, a tragédia não faz mais do que repetir a epopeia. Todos os trágicos antigos fragmentam a narrativa de Homero. As mesmas

fábulas, as mesmas catástrofes, os mesmos heróis. Todos se abastecem no rio homérico. É sempre a *Ilíada* e a *Odisseia*. Como Aquiles arrastando Heitor, a tragédia grega anda à volta de Tróia.

Porém, a idade da epopeia chega ao fim. Da mesma maneira que a sociedade que ela representa, essa poesia desgasta-se ao girar sobre si própria. Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero; e, como que para terminar dignamente, a poesia épica expira neste último parto. Já era tempo. Uma outra era vai começar para o mundo e para a poesia. Uma religião espiritualista, suplantando o paganismo material e exterior, desliza para o coração da sociedade antiga, mata-a, e nesse cadáver de uma civilização decrépita depõe o germen da civilização moderna. Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre o seu dogma e o seu culto, sela profundamente a moral. E antes de tudo, como primeiras verdades, ela ensina ao homem que ele tem duas vidas para viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como o seu destino, que nele existe um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; numa palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum entre duas cadeias de seres que abarcam a criação, da série dos seres materiais e da série dos seres incorpóreos, a primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para chegar a Deus.

(...)

Nessa época, e para não omitir nenhum traço do esboço a que nos aventurámos, faremos notar que, com o cristianismo e por ele, se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido nos modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia. E com efeito, o coração do homem, até então entorpecido pelos cultos puramente hierárquicos e sacerdotais, poderia deixar de acordar e sentir germinar em si uma qualquer faculdade

inesperada, ao sopro de uma religião humana porque ela é divina, de uma religião que faz da oração do pobre a riqueza do rico, de uma religião de liberdade, de igualdade, de caridade? Poderia ele não ver todas as coisas sob um novo aspecto, depois de o Evangelho lhe ter mostrado a alma através dos sentidos, a eternidade por detrás da vida?

(...)

Ao mesmo tempo nascia o espírito de exame e de curiosidade. Essas grandes catástrofes eram também grandes espectáculos, peripecias notáveis. Era o norte arremessando-se sobre o meio-dia, o universo romano mudando de forma, as últimas convulsões de todo um mundo a agonizar. Assim que esse mundo morreu, eis que enxames de oradores, de gramáticos, de sofistas, vieram abater-se, como moscas, sobre o seu imenso cadáver. Vêem-se pulular, ouvem-se zumbir nesse foco de putrefacção. É a ver quem examinará, comentará, discutirá. Cada membro, cada músculo, cada fibra do grande corpo jazente são observados por todos os lados. Seguramente, deve ter sido uma alegria, para estes anatomistas do pensamento, poder, desde a sua primeira tentativa, fazer experiências ao natural; ter, como primeiro assunto, uma sociedade morta para dissecar.

Assim, vemos despontar ao mesmo tempo, e como que de mão dada, o génio da melancolia e da meditação, o demónio da análise e da controvérsia. Numa das extremidades desta era de transição está Longino, na outra Santo Agostinho. É preciso coibir-se de lançar um olhar desdenhoso sobre esta época em que germinava tudo o que depois deu fruto, sobre esse tempo em que os escritores menores, se nos perdoam uma expressão trivial, mas franca, fizeram o estrume para a colheita que se deveria seguir. A Idade Média está enxertada no baixo-império.

(...)

O cristianismo encaminha a poesia para a verdade. Como ele, a Musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais

vasto. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe aí ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve decidir sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem rectificar Deus; se uma natureza mutilada não será tanto mais bela; se a arte tem o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa irá melhor quando lhe tiverem tirado o seu músculo e o seu impulso; se, enfim, é meio para ser harmonioso o ser incompleto. É então que, o olhar fixado sobre acontecimentos simultaneamente risíveis e formidáveis, e sob a influência desse espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que observámos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, idêntico ao abalo de um terramoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Pôr-se-á a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações sem portanto as confundir, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, noutras palavras, o corpo com a alma, a besta com o espírito; porque o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo depende de tudo.

Eis assim um princípio estranho à antiguidade, um tipo novo introduzido na poesia; e, como uma condição a mais no ser modifica o ser todo inteiro, eis uma forma nova que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco. Esta forma é a comédia.

E aqui, que nos seja permitido insistir; porque acabamos de indicar o traço característico, a diferença fundamental que separa, quanto a nós, a arte moderna da arte antiga, a forma actual da forma morta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, mas mais acreditadas, a literatura *romântica* da literatura *clássica*.

— Enfim! dirão aqui as pessoas que, já há algum tempo, estão a *ver onde queremos chegar*, apanhámo-vos! eis-vos apanhado em flagrante! Então, fazeis do *feio* um tipo de imitação, do *grotesco* um

elemento da arte! E as graças... e o bom gosto... Não sabeis que a arte deve rectificar a natureza? que é preciso *enobrecê-la*? que é preciso *escolher*? Alguma vez os antigos recorreram ao feio e ao grotesco? alguma vez misturaram a comédia com a tragédia? O exemplo dos antigos, senhores! Aliás, Aristóteles... Aliás Boileau... Aliás La Harpe...

Na verdade!

Estes argumentos são sólidos, sem dúvida, e sobretudo de uma novidade rara. Mas o nosso papel não é responder-lhes. Não construímos aqui um sistema, porque Deus nos livre dos sistemas. Constatamos um facto. Somos historiadores e não críticos. Que esse facto agrade ou não agrade, pouco importa! Existe.

2. Liberdade e natureza

Digamo-lo com ousadia. Chegou o tempo, e seria estranho que nesta época a liberdade, como a luz, penetrasse em tudo excepto naquilo que existe de mais nativamente livre no mundo, as coisas do pensamento. Usemos o martelo nas teorias, nas poéticas e nos sistemas. Deitemos abaixo esse velho estuque que esconde a fachada da arte! Não há regras, nem modelos; ou melhor, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que planam sobre toda a arte no geral, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições da existência próprias a cada assunto. Umas são eternas, interiores, e mantêm-se; as outras variáveis, exteriores, e só servem uma vez. As primeiras são a estrutura que suporta a casa; as segundas os andaimes que servem para construir e que se refazem para cada edifício. Aquelas, enfim, são o esqueleto, estas as roupagens do drama. De resto, aquelas regras não se escrevem nas poéticas. (...) O génio, que adivinha mais do que aprende, extrai para cada obra, as primeiras da ordem geral das coisas, as segundas do

conjunto isolado do assunto que trata; não à maneira do químico que acende o seu forno, sopra o seu fogo, aquece o cadinho, analisa e destrói, mas à maneira da abelha, que voa com as suas asas de ouro, pousa sobre cada flor, e dela retira o seu mel, sem que o cálice nada perca do seu brilho, a corola nenhum do seu perfume.

O poeta, insistamos neste ponto, não deve então tomar conselho senão da natureza, da verdade, e da inspiração que é também uma verdade e uma natureza. *Quando tenho* diz Lope de Vega,

Quando tenho que escrever uma comédia
Fecho os preceitos a seis chaves.¹

Para fechar os preceitos, com efeito, «seis chaves» não são demais. Que o poeta se coíba sobretudo de copiar o que quer que seja, não mais Shakespeare que Molière, não mais Schiller que Corneille. Se o verdadeiro talento pudesse abdicar a esse ponto da sua verdadeira natureza, e deixar assim de lado a sua originalidade pessoal para se transformar noutrem, perderia tudo a desempenhar esse papel de Sósia. É o deus que se faz lacaio. É preciso ir beber às fontes primitivas. É a mesma seiva, derramada no solo, que produz todas as árvores da floresta, tão diversas no porte, nos frutos, na folhagem. É a mesma natureza que fecunda e alimenta os génios mais diferentes. O verdadeiro poeta é uma árvore que pode ser açoitado por todos os ventos e regado por todos os orvalhos, que leva as suas obras como frutos, como o *fabulista* levava as suas fábulas². De que serve ligar-se a um mestre? enxertar-se num modelo? É melhor ainda ser silva ou cardo, alimentado pela mesma seiva que o cedro e a palmeira, do que ser o fungo ou o líquene dessas grandes árvores.

¹ Veja-se o texto 13, Lope de Vega, p. 77. (N.F.)

² La Fontaine. (N.F.)

A silva vive, o fungo vegeta. Por outro lado, por maiores que sejam, o cedro e a palmeira, não é com o suco que se lhes retira que podemos tornar-nos grandes nós próprios. O parasita de um gigante será sempre no máximo um anão. O carvalho, tão colossal como é, não pode produzir nem alimentar mais que o visco.

(...)

A natureza então! A natureza e a verdade. – E aqui, a fim de mostrar que, longe de demolir a arte, as ideias novas só a querem reconstruir de modo mais sólido e mais alicerçado, tentemos indicar qual é o limite inultrapassável que, na nossa opinião, separa a realidade segundo a arte da realidade segundo a natureza. É leviandade confundi-las como o fazem alguns partidários pouco avançados do *romantismo*. A verdade da arte nunca poderia ser, tal como vários o disseram, a realidade *absoluta*. A arte não pode dar a própria coisa. Suponhamos com efeito um desses promotores irreflectidos da natureza absoluta, da natureza vista fora da arte, perante a representação de uma peça romântica, o *Cid*, por exemplo. – O que é isto? dirá à primeira palavra. O *Cid* fala em verso! Não é *natural* falar em verso. – Então como quereis que ele fale? – Em prosa. – Seja. – Um instante depois: – O quê, retomará ele se for conseqüente, o *Cid* fala francês? – E depois? – A *natureza* quer que ele fale a sua língua, ele só pode falar espanhol. – Não compreenderíamos nada; mas seja ainda. – Acreditais que é tudo? Não; antes da décima frase castellana, deverá levantar-se e perguntar se este *Cid* que fala é o verdadeiro *Cid*, em carne e osso? Com que direito é que este actor, que se chama Pedro ou Tiago, toma o nome de *Cid*? Isto é *falso*. – Não há nenhuma razão para que de seguida não exija que substituam a ribalta pelo sol, com árvores *reais*, casas *reais* em vez desses bastidores mentirosos. Porque, uma vez neste caminho, a lógica agarra-nos pelo pescoço, não podemos mais parar.

Deve então reconhecer-se, sob pena de cair no absurdo, que o domínio da arte e o da natureza são perfeitamente distintos. A natureza e a arte são duas coisas, que sem uma ou a outra não existiriam. A arte, para além da sua parte ideal, tem uma parte terrestre e positiva. O que quer que faça, está enquadrada entre a gramática e a prosódia, entre Vaugelas e Richelet. Tem, para as suas criações mais caprichosas, formas, meios de execução, todo um material a pôr em movimento. Para o génio, são instrumentos; para a mediocridade, utensílios.

Outros, segundo nos parece, já o disseram: o drama é um espelho onde se reflecte a natureza. Mas se este espelho for um espelho vulgar, uma superfície plana e lisa, não devolverá dos objectos senão uma imagem baça e sem relevo, fiel mas descolorida; sabe-se que a cor e a luz perdem com a reflexão simples. É preciso então que o drama seja um espelho de concentração que, longe de as enfraquecer, recolha e condense os raios coloridos, que faça de um luar uma luz, de uma luz uma chama. Só então o drama é declarado como arte.

3. A cor local

O teatro é um ponto de óptica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode reflectir-se aí, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crónicas, ensaia-se a reproduzir a realidade dos factos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos dada à dúvida e à contradição que os factos, restaura o que os analistas mutilaram, harmoniza o que eles despojaram, adivinha as suas omissões e corrige-as, preenche as suas lacunas com imagens que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sobre as marionetas humanas, reveste o todo com uma forma simultaneamente poética e natural, e dá-lhe

essa vida de verdade e de arrebatamento que engendra a ilusão, esse prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, porque o poeta está de boa fé. Assim, o objectivo da arte é quase divino: ressuscitar, se faz história; criar, se faz poesia.

É uma coisa grande e bela ver-se desenrolar com essa largueza um drama em que a arte desenvolve poderosamente a natureza; um drama em que a acção caminha até ao seu termo com um passo seguro e fácil, sem se difundir e sem estrangulamento; um drama, enfim, em que o poeta preencha completamente o objectivo último da arte, que é o de abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o exterior e o interior dos homens; o exterior pelos seus discursos e as suas acções; o interior pelos *apartes* e os monólogos; numa palavra, em cruzar no mesmo quadro o drama da vida e o drama da consciência.

Concebe-se que, para uma obra deste género, se o poeta deve *escolher* nas coisas (e deve-o), não é o *belo*, mas o *característico*. Não que seja conveniente *dar*, como hoje se diz, a *cor local*, quer dizer, acrescentar no fim alguns toques berrantes aqui e ali sobre um conjunto de resto perfeitamente falso e convencional. Não é na superfície do drama que deve estar a cor local, mas no fundo, no coração da própria obra, donde se expande para o exterior, por si própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz até à última folha da árvore. O drama deve ser radicalmente impregnado dessa cor dos tempos; ela deve de alguma maneira estar aí no ar, de modo a que não nos apercebamos senão à entrada e à saída que mudámos de século e de atmosfera. É preciso algum estudo, algum trabalho para conseguir isso; tanto melhor. É bom que as avenidas da arte estejam obstruídas por essas silvas diante das quais tudo recua, excepto as vontades fortes. É ademais esse estudo, sustentado por uma ardente inspiração, que protegerá o drama de um vício que o mata, o *comum*.

O comum é o defeito dos poetas com vista curta e fraco fôlego. É necessário que sob esta óptica da cena todas as figuras sejam reconduzidas ao seu traço mais evidente, mais individual, mais preciso. Mesmo o vulgar e o trivial devem ter um acento. Nada deve ser abandonado. Como Deus, o verdadeiro poeta está presente em todo o lado ao mesmo tempo na sua obra. O génio assemelha-se à prensa que imprime a efígie real tanto nas peças de cobre quanto nos escudos de ouro.

4. *Um teatro total*

O que quer que aconteça, ele¹ acredita dever informar antecipadamente um pequeno número de pessoas que um tal espectáculo pudesse tentar, que uma peça extraída de *Cromwell* nunca ocupasse menos do que a duração de uma representação. É difícil que um teatro *romântico* se afirme de outra maneira. Na verdade, se querem outras coisas diferentes dessas tragédias nas quais uma ou duas personagens, tipos abstractos de uma ideia puramente metafísica, se passeiam solenemente sobre um fundo sem profundidade, a custo ocupado com algumas cabeças de confidentes, pálidos decalques dos heróis, encarregados de preencher os vazios de uma acção simples, uniforme e monocórdica; se se aborrecem disto, não é demais uma noite inteira para descrever um pouco largamente todo um homem de elite, toda uma época de crise; um com o seu carácter, o seu génio que se associa ao seu carácter, as suas crenças que dominam aos dois, as suas paixões que vêm perturbar as suas crenças, o seu carácter e o seu génio, os seus gostos que destingem sobre as suas paixões, os seus hábitos que disciplinam os seus gostos, refreiam as suas paixões, e esse cortejo inumerável de homens de

¹ O autor. (N.F.)

todas as espécies que esses diversos agentes fazem redemoinhar em torno dele; a outra, com os seus costumes, as suas leis, os seus modos, o seu espírito, as suas luzes, as suas superstições, os seus acontecimentos, e o seu povo que todas estas causas primeiras afeiçoam um a um como cera mole. Concebe-se que um quadro assim seja gigantesco. Em vez de uma individualidade, como aquela com que o drama abstracto da velha escola se contenta, teremos vinte, quarenta, cinquenta, que sei eu? com todo o relevo e toda a proporção. Haverá a multidão dentro do drama. Não será mesquinho medir-lhe duas horas de duração para entregar o resto da representação à ópera-cômica ou à farsa? de encurtar Shakespeare por causa de bufões? – E que não se pense, se a acção for bem ordenada, que da multidão das figuras que põe em jogo possa resultar fadiga para o espectador ou ofuscação no drama. Shakespeare, abundante em pequenos pormenores, é ao mesmo tempo, e exactamente por causa disso, imponente por um grande conjunto. É o carvalho que lança uma sombra imensa com milhares de folhas exíguas e recortadas.

Esperemos que não se demore em França a habituarem-se a consagrar toda uma noite a uma única peça. Na Inglaterra e na Alemanha há dramas que duram seis horas. Os gregos, de que tanto nos falam (...), os gregos chegavam até às vezes a fazerem-se representar doze ou dezasseis peças por dia. Num povo amigo dos espectáculos, a atenção é mais vivaz do que se crê. As *Bodas de Fígaro*, esse nó da grande trilogia de Beaumarchais, preenche toda a noite, e a quem alguma vez aborreceu ou cansou? Beaumarchais foi digno de arriscar o primeiro passo em direcção a esse objectivo da arte moderna, à qual é impossível fazer, com duas horas, germinar esse profundo, esse invencível interesse que resulta de uma acção vasta, verdadeira e multiforme. Mas, dizem, esse espectáculo, composto por uma única peça, seria monótono e pareceria longo. Errado! Pelo contrário, perderia a sua extensão e monotonia actuais. Que se

faz de facto agora? Dividem-se os deleites do espectador em duas partes bem distintas. Primeiro dão-lhe duas horas de prazer sério, depois uma hora de prazer galhofeiro; com a hora de intervalos que não contamos no prazer, no total são quatro horas. O que faria o drama romântico? Trituraria e misturaria artisticamente aquelas duas espécies de prazer. A cada instante faria passar o auditório do sério ao riso, das excitações galhofeiras às emoções lancinantes, *do grave ao doce, do prazer à severidade*. Porque, como já o afirmámos, o drama, é o grotesco com o sublime, a alma sob o corpo, é uma tragédia sob uma comédia. Não vedes que, repousando-vos assim de uma impressão com outra, estimulando alternadamente o trágico após o cómico, o alegre após o terrível, associando-se mesmo quando necessário os fascínios da ópera, estas representações, não oferecendo mais do que uma peça, não valeriam bem outras? A cena romântica faria uma iguaria picante, variada, saborosa, daquilo que no teatro clássico é um remédio dividido em duas pílulas.

(Victor Hugo, *Cromwell*, Dupont, 1827, *Préface*.)

45 – VIGNY: CARTA A LORD *** (1829)

Alfred de Vigny (1797-1863), já conhecido como poeta e romancista, fez a sua estreia no teatro tentando transpor para o francês a obra de Shakespeare. O seu Mouro de Veneza, uma adaptação de Otelo, ofereceu ao público parisiense uma das três grandes batalhas do teatro romântico, depois de Henrique III e a sua corte de Dumas, e antes do Hernani de Victor Hugo.

*Vigny conheceu apenas um sucesso mitigado, o que o incitou a escrever a sua Carta a Lord *** na noite de 24 de Outubro de 1829 sobre o sistema dramático.*

Sobre uma certa cortesia dramática

Sou justo: tudo estava em boa harmonia no ex-sistema da tragédia; mas também tudo estava de acordo no sistema feudal e teocrático, e no entanto, já era. Para executar uma longa catástrofe que só tinha corpo porque estava inchada, era preciso substituir os papéis dos caracteres, as abstrações das paixões personificadas por homens: ora, a natureza nunca produziu uma família de homens, uma casa inteira, no sentido dos antigos (*domus*), onde pais e filhos, senhores e servos, se tenham encontrado igualmente sensíveis, agitados no mesmo grau pelo mesmo acontecimento, atirando-se a ele às cegas, tomando a sério e de boa fé todas as surpresas e ciladas mais grosseiras, e experimentando com isso uma satisfação solene, uma dor solene ou um furor solene; conservando preciosamente o sentimento único que os anima desde a primeira fase do acontecimento até à sua concretização, sem permitir à sua imaginação afastar-se de um passo, e ocupando-se, enfim, com um negócio único, o de começar um desenlace e retardá-lo sem portanto deixar de falar nele.

Então, era preciso, nos vestíbulos que não conduziam a lado algum, com personagens que não iam a lado nenhum, falando de poucas coisas, com ideias indecisas e palavras vagas, um pouco agitadas por sentimentos mitigados, por paixões pacíficas, e chegando assim a uma morte graciosa ou a um suspiro falso. Oh, vã fantasmagoria! sombras de homens numa sombra de natureza! reinos vazios!... *Inania regna!*

Também não será à força de génio e de talento que os primeiros de cada época alcançaram lançar grandes clarões sobre essas sombras, fixar belas formas nesse caos; as suas obras foram magníficas excepções, e tomaram-nas por regras. O resto caiu no trilho comum desse falso caminho.

Não é porém impossível que se achem ainda homens que falem bem essa língua morta. No século quinze escreviam-se discursos em latim que eram muito apreciados.

Quanto a mim, creio que não será difícil provar que a potência que nos reteve durante tanto tempo neste mundo de convenção, que a Musa desta tragédia secundária foi a Cortesia. Apenas ela seria capaz de banir ao mesmo tempo os caracteres verdadeiros por grosseiros, a linguagem simples por trivial, a idealidade da filosofia e das paixões por extravagância, a poesia por capricho.

A Cortesia, embora filha da corte, foi e será sempre *niveladora*, ela apaga e aplanar tudo; «*nem muito alto, nem muito baixo*» é a sua divisa. Não ouve a natureza que grita por todo o lado ao génio: *Vem pelas alturas, ou pela baixeza. – Come high or low!*

O homem ou é exaltado ou simples; de outra maneira é falso. O poeta saberá então no futuro que, mostrar o homem tal como ele é, é já comover. Na verdade, não tenho nenhuma necessidade de tocar desde o início o *fio* sempre pressentido de uma acção para me interessar por um carácter traçado com verdade; já me comoveram se me apresentaram a imagem de uma verdadeira criatura de Deus. Amo-a porque ela *existe*, e reconheço-a pelo seu andar, pela sua linguagem, por todo o seu aspecto, como um ser vivo atirado para o mundo, tal como eu, pasto do destino; mas que esse ser *seja*, senão rompo com ele. Que não queira parecer o que a musa da Cortesia, na sua linguagem falsamente nobre, chamou de *herói*. Que não seja mais que um homem, porque de outro modo seria muito menos; que aja segundo um coração mortal, e não segundo a representação imaginária de uma personagem mal imaginada; porque é então que o poeta merece verdadeiramente o nome de *imitador de fantasmas* que lhe dá Platão expulsando-o da sua república.

É no pormenor do estilo, sobretudo, que podereis julgar a maneira da escola cortês com a qual nos aborrecemos tão perfeitamente

hoje. – Não creio que um estrangeiro possa facilmente vir a compreender até que grau de falsidade tinham chegado alguns *versificadores para a cena*, não quero dizer poetas. Para vos dar alguns exemplos entre cem mil, quando queriam dizer espões, diziam como Ducis¹:

Estes mortais a quem o Estado paga a vigilância.

Sentis que apenas uma extrema cortesia para com a corporação dos espões poderia ter dado origem a uma perífrase assim tão elegante, e que todos aqueles desses *mortais* que, por acaso, se encontravam então na sala, ficavam seguramente reconhecidos. Estilo natural, ademais, pois não concebeis facilmente que um rei, em vez de muito simplesmente fazer dizer ao ministro da polícia: «Enviai cem espões para a fronteira», diga: «*Senhor, enviareis cem mortais a quem o Estado paga a vigilância?*». Eis o que é *nobre, cortês e harmonioso*.

Escritores, homens de talento na maioria, e o que me caiu nas mãos, foram também arrastados para este defeito pelo desejo de atingir o que se chama harmonia, seduzidos pelo exemplo de um grande mestre que só tratou assuntos antigos em que a frase grega e latina era de rigor. Querendo conservar, falsificaram; forçados pelo progresso que os obrigava involuntariamente a tratar assuntos modernos, utilizaram a linguagem imitada do antigo (e nem sequer exactamente a antiga); daí saiu este estilo em que cada palavra é um anacronismo, onde chineses, turcos, selvagens da América falam em cada verso do *himeneu e seus astros*.

Esta harmonia que se buscava é feita, penso, para o poema e não para o drama. O poeta lírico pode salmodiar os seus versos,

¹ Adaptou Shakespeare às regras clássicas, sendo o autor deste *Otelo*, ainda representado no tempo de Vigny, em que Desdémone se chama Hédélmona. (N.F.)

creio mesmo que o deve, arrebatado pela sua inspiração. É a ele que se pode aplicar o seguinte:

Os versos são filhos da lira:
É preciso cantá-los e não lê-los.

Mas um drama não apresentará nunca ao povo mais que personagens reunidas para falar entre si dos seus negócios; devem então falar. Que para elas se use esse *recitativo* simples e franco de que Molière é o mais belo modelo na nossa língua; assim que a paixão e a infelicidade vierem animar o seu coração, elevar os seus pensamentos, que o verso se eleve um momento até esses movimentos sublimes da paixão que parecem um *canto*, tanto arrebatam as nossas almas para fora de nós próprios!

Cada homem, na sua conversa habitual, não tem as suas fórmulas favoritas, as suas palavras costumeiras, nascidos da sua educação, dos seus gostos, aprendidas em família, inspiradas pelos seus amores e aversões naturais, pelo seu temperamento bilioso, sanguíneo ou nervoso, ditadas por um espírito apaixonado ou frio, calculador ou cândido? Não terá comparações predilectas e todo um vocabulário diário pelo qual um amigo o reconheceria, sem ouvir a sua voz, apenas pela construção de uma frase que lhe dissessem? É preciso então sempre que cada personagem se sirva das mesmas palavras, das mesmas imagens que todas as outras também empregam? Não, ela deve ser concisa ou difusa, descontraída ou calculada, pródiga ou avara de ornamentos segundo o seu carácter, a sua idade, as suas tendências. Molière nunca falhou a dar esses toques firmes e francos que ensina a observação atenta dos homens, e Shakespeare não liberta um provérbio, uma injúria, ao acaso. – Mas nem um nem o outro destes grandes homens teria podido enquadrar a linguagem verdadeira nos *versos épicos* da nossa tragédia; ou, se por infelicidade tivessem adoptado esse verso, ter-lhes-ia sido

necessário mascarar a *palavra simples* sob a capa da perífrase ou a máscara da fala antiga. – É um círculo vicioso donde nenhuma potência os poderia fazer sair. – Temos um exemplo inegável. O autor de *Ester*, que é a fonte mais pura do estilo dramático-épico, teve que escrever em 1672 uma tragédia cuja acção era de 1638; sentiu que os nomes modernos do Oriente não podiam entrar no seu alexandrino harmoniosamente torneado à antiga; que fez ele? Tomou o seu partido com um sentido admiravelmente justo e, não concebendo a possibilidade de mudar o verso, no que ele chama de poema dramático, muda totalmente o vocabulário dos seus turcos e atira-se para uma não sei que vaga antiguidade: Badgad tornou-se Babilónia, Istambul não ousou mesmo ser Constantinopla e foi Bizâncio, e o nome do *schah Abbas*, que então cercava Bagdad, desapareceu diante dos de Osmin e Osman. Tinha que ser.

Há mais. Depois de vos ter dado há pouco um exemplo dos erros ridículos a que os seus imitadores foram arrastados, vou defender aquele que os cometeu. Penso que lhe era impossível dizer uma palavra rude e verdadeira, com o estilo que tinha usado: essa palavra teria causado o efeito de um palavrão na boca de uma menina que canta um romance plangente. Só a poderia ter dito se tivesse começado a fazer ouvir a *expressão simples* desde o primeiro verso. Mas, quando se andou a dizer durante cinco actos *rainha* em vez de *Vossa Majestade*, *hímen* no lugar de *casamento*, *imolar* por *assassinar*, e mil outras gentilezas semelhantes, como proferir uma palavra como *espião*? É bem necessário dizer um *mortal* com mais não sei o quê de longo e doce a seguir.

O autor de *Atalia* sentiu-o tão bem que, em *Os Litigantes*, rompia a despropósito o verso a favor da *palavra verdadeira*, moderna, quase sempre demasiado longa para o seu enquadramento e impossível de encolher. O nome antigo não era, como o moderno, precedido de outro nome ou de uma qualificação que se lhe agarra como as penas ao

pássaro; nunca um pajem anunciará com um único verso alexandrino a *senhora duquesa de Montmorency*, e, se anuncia *Montmorency*, seguramente será expulso. O poeta de *Ester* diz num caso destes:

A Senhora Condessa
de Fedúncia.

O mesmo acontece nas locuções familiares que ele não quer interromper nem contornar, o que seria desfigurá-las, e diz:

Dado que não nos permitem que tomemos
fôlego, e que nos impedem de nos estendermos.

Não duvideis que, se um escritor tão perfeito tivesse sido forçado a meter na cena trágica um tema completamente moderno, teria usado a *palavra simples* e teria rompido a cadência regular e monótona do verso alexandrino, pelo encavalgamento de um verso sobre outro; teria desdenhado o hemistíquio, e talvez mesmo (o que não ousamos) reintegrado o hiato, como Molière quando diz: *Eis primeiro o cervo dado aos cães*; ou abreviado de uma sílaba, como aqui: *encontro-me num forte afastado, na cauda dos nossos cães, só com Drécar*.

Lamento muito, meu amigo, que a fantasia não lhe tenha dado por volta de 1670, ter-me-ia poupado muitos ataques obscuros, assinados ou não assinados (anónimos nos dois casos). Teria evitado trabalhos incríveis aos pobres poetas que o seguiram.

Acreditaríeis, por exemplo, vós um inglês! vós que sabeis que palavras se dizem nas tragédias de Shakespeare, que a musa trágica francesa ou Melpómene tenha esperado noventa e oito anos para se decidir a dizer em voz alta: *um lenço de assoar*, ela que dizia *cão* e *esponja* muito francamente? Eis os graus pelos quais passou, com um falso pudor e um embaraço bastante divertidos.

No ano da hégira 1147, que corresponde ao ano de Cristo de 1732, Melpómene, quando do *himeneu* de uma virtuosa dama turca que não se chamava Zara, e que tinha um certo ar de família relativamente a Desdémone, teve necessidade do seu lenço de assoar e, não ousando nunca retirá-lo da sua algibeira de balão, usou um bilhete em seu lugar¹. Em 1792, Melpómene teve ainda necessidade desse mesmo lencinho para o *himeneu* de uma concidadã que se dizia veneziana e prima de Desdémone, tendo ademais uma sílaba do seu nome, a sílaba *mo*, porque se chamava Hedelmona, não porque rime facilmente (não diria com *esmolna*, e *anémone*, que seria exacto e difícil), mas com *desabona*, *proporciona*, *mandona*, etc. Desta vez, porém, há já trinta e sete anos, Melpómene esteve à beira de pegar nesse lenço; mas, seja porque, ao tempo do Directório exclusivo, fosse demasiado ousado aparecer com um lenço, seja porque, pelo contrário, tivesse sido necessário mais luxo, ela não se deixou apanhar uma segunda vez, e pôs um toucado de diamantes que quis conservar, mesmo na cama, com medo de ser vista em roupão. Em 1820, a tragédia francesa, tendo renunciado francamente à sua alcunha de Melpómene, e traduzindo do alemão, teve ainda que lidar com um lenço para o testamento da rainha da Escócia; palavra de honra, afoitou-se, e pegou no lenço, *ele mesmo!* na sua mão, em plena assembleia, franziu o sobrolho e chama-lhe corajosamente *tecido e dádiva*; foi um grande passo².

Enfim, em 1829, graças a Shakespeare, ela disse o palavrão para terror e desmaio dos fracos, que nesse dia deram gritos longos e dolorosos, mas para satisfação do público que, na grande maioria, tem por costume nomear um lenço: *lenço*. A palavra fez a sua entrada; triunfo ridículo! Ser-nos-á necessário sempre um século por cada palavra verdadeira introduzida em cena?

¹ Trata-se da *Zaira*, de Voltaire. (N.F.)

² Em *Maria Stuart*, de Pierre Lebrun, uma adaptação de Schiller. (N.F.)

Enfim, rimo-nos deste falso pudor. – Deus seja louvado! O poeta poderá seguir a sua inspiração tão livremente como na prosa, e percorrer sem obstáculo a escada inteira das suas ideias sem receio de sentir os degraus faltarem-lhe sob os pés.

(Alfred de Vigny, *Le More de Venise*, 1829. *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique.*)

46 – DUMAS: ANTÓNIO (1831)

Contemporâneo de Victor Hugo, Alexandre Dumas (1802-1870) fez a sua estreia literária com os românticos, a quem assegurou uma primeira vitória teatral com Henrique III e a sua corte em 1829.

Com António, foi ainda o primeiro a ousar construir em França um grande drama romântico sem recorrer à história, adoptando uma prosa e personagens reservadas à comédia ou ao melodrama. Consciente da sua originalidade, Dumas valoriza-a no próprio quadro da peça, montando a grande cena do seu acto IV em torno de uma discussão literária, totalmente integrada na acção da tragédia.

O drama no mundo moderno

A VISCONDESSA

Ireis fazer um prefácio?

O BARÃO DE MARSANNE

Todos os românticos fazem prefácios... *O Constitucional* trocava deles noutro dia por causa disso com uma graça...

ADELA

Vedes, senhor, que para vos defender, fostes gastar um tempo que teria sido suficiente para desenvolver todo um sistema.

EUGÉNIO

E vós também, senhora, tende cuidado com isso... Vós exige-lo, não sou mais responsável pelo aborrecimento... Eis os meus motivos: a comédia é a pintura dos costumes; o drama a das paixões. A Revolução, passando sobre a nossa França, tornou os homens iguais, confundiu as classes, generalizou os costumes. Nada indica a profissão, nenhum círculo encerra tais costumes ou tais hábitos; tudo está fundido em conjunto, os matizes substituíram as cores, e são necessárias as cores, e não matizes, ao pintor que quer fazer um quadro.

ADELA

Está correcto.

O BARÃO DE MARSANNE

No entanto, senhor, *O Constitucional*...

EUGÉNIO (*sem ouvir*)

Dizia então que a comédia de costumes se tornava dessa maneira, se não impossível, pelo menos muito difícil de executar. Resta o drama da paixão, e aqui apresenta-se outra dificuldade. A história lega-nos factos, pertencem-nos por direito de herança, são incontestáveis, pertencem ao poeta: ele exuma os homens de antigamente, reveste-os com as suas roupas, agita-os com as suas paixões, que aumenta ou diminui de acordo com o ponto a que

quer levar o dramático. Mas, que nós tentemos, nós, no meio da nossa sociedade moderna, sob o nosso fraque acanhado e encurtado, mostrar a nu o coração do homem, e não o irão reconhecer... A semelhança entre o herói e a plateia será demasiado grande, a analogia demasiado íntima; o espectador que siga no actor o desenvolvimento da paixão quererá pará-la ali, onde ela teria parado nele; se ela ultrapassa as suas próprias faculdades de sentir ou de exprimir, não a compreenderá mais, e dirá: «É falso; eu não sinto assim; quando a mulher que amo me engana, sofro sem dúvida... sim... durante algum tempo... mas não a apunhalo nem morro, e a prova é que estou aqui.» Depois os gritos de exagero, de melodrama, cobrindo os aplausos daqueles poucos homens que, mais felizmente ou mais infelizmente organizados que os outros, sentem que as paixões no século XV são as mesmas no século XIX, e que o coração bate com um sangue tão quente sob um fraque de tecido como sob uma cota de aço...

ADELA

Então, senhor, a aprovação desses poucos homens compensar-vos-ia amplamente pela frieza dos outros.

(Alexandre Dumas, *Antony*, Auffray, 1831, acto IV, cena vi.)

47 – HEGEL: *ESTÉTICA* (1832)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ensina filosofia na Universidade de Berlim entre 1817 e 1831. O seu Curso de Estética (Vorlesungen über die Aesthetik) só foi publicado após a sua morte.

A centena de páginas que se referem ao teatro constituem a abordagem filosófica mais sistemática que jamais se conheceu sobre estes problemas. Os seus termos servem ainda de referência.

1. Natureza do drama

O drama, considerado em termos de conteúdo como de forma, oferece a reunião mais completa de todas as partes da arte. Também deve ser encarado como o grau mais elevado da poesia e da arte em geral. Com efeito, quando comparado com os materiais das outras artes, tais como a pedra, a madeira, a cor e o som, sendo apenas a palavra digna de servir de expressão ao espírito, por seu turno, a poesia dramática, de entre os géneros particulares de poesia, é a que reúne o carácter da epopeia com o da poesia lírica. Expõe uma acção completa como concretizando-se diante dos nossos olhos; simultaneamente, esta parece emanar das paixões e da vontade íntima das personagens que a desenvolvem. Da mesma maneira, o seu resultado é decidido pela natureza essencial das intenções que perseguem, pelo seu carácter e as colisões em que estão envolvidos.

Além disso, esta combinação do princípio épico com o princípio lírico, pela representação directa da pessoa humana agindo sob os nossos olhos, não permite que o drama se limite a descrever, à maneira épica, o lado exterior, o lado da cena, a natureza circundante, bem como a acção e os acontecimentos. Exige, para que a obra de arte ofereça uma aparência verdadeiramente viva, a sua perfeita *representação cénica*. Enfim, a própria acção, no seu conjunto, pelo seu conteúdo e pela sua forma, é susceptível de dois modos de concepção absolutamente opostos, cujo princípio geral, servindo de base ao *trágico* e ao *cómico*, fornece os diferentes géneros de poesia dramática.

(...)

SOBRE O PRINCÍPIO DA POESIA DRAMÁTICA

A poesia dramática tem a sua origem na necessidade que temos de ver as acções e as relações da vida humana representadas sob os nossos olhos por personagens que exprimam essa acção através dos seus discursos. Mas a acção dramática não se limita à simples realização de uma empresa que prossegue pacificamente o seu curso. Ela corre essencialmente sobre um conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres que desencadeiam as acções e reacções, e necessita de um desenlace. Assim, o que temos sob os nossos olhos é o espectáculo móvel e sucessivo de uma luta animada entre personagens vivas, que perseguem objectivos opostos, no meio de situações cheias de obstáculos e de perigos; são os esforços dessas personagens, a manifestação do seu carácter, a sua influência recíproca e as suas determinações; é o resultado final desta luta que, ao tumulto das paixões e das acções humanas, faz suceder o repouso.

Ora, o modo de concepção poética deste novo género deve, como já o disse, oferecer a aliança e a conciliação¹ do princípio épico com o princípio lírico.

I – Uma primeira observação, sobre este assunto, será feita relativamente ao tempo em que a poesia dramática aparece e domina os outros géneros. O drama é o produto de uma civilização já avançada. Supõe necessariamente como já passados os dias da epopeia primitiva. O pensamento lírico e a sua inspiração pessoal devem igualmente tê-lo precedido, se é verdade que, não podendo satisfazer-se com qualquer dos dois géneros separados, ele os reúne. Ora, para que esta combinação poética se opere, é preciso que a consciência dos fins e dos móveis da vontade humana, que a expe-

¹ S. Jankélévitch traduz por: «uma união mediatizada». (N.F.)

riência das complicações da vida e o conhecimento dos destinos humanos, tenham sido perfeitamente acordados e desenvolvidos; o que só é possível em épocas médias ou tardias do desenvolvimento da vida de um povo. Além disso, as primeiras grandes façanhas ou acontecimentos nacionais são de uma natureza mais épica do que dramática. São, na maioria, expedições colectivas e longínquas, como a guerra de Tróia, ou as cruzadas, as migrações dos povos, ou a defesa do solo nacional contra as invasões estrangeiras, como as guerras contra os Persas. Não é senão mais tarde que aparecem estes heróis isolados e independentes, que concebem por si próprios um objectivo de acção e realizam empreendimentos pessoais.

II – No que respeita, em segundo lugar, à própria aliança do princípio épico com o princípio lírico, devemos concebê-la da seguinte maneira:

A epopeia já apresenta uma acção a desenrolar-se sob os nossos olhos; mas esta representa o espírito nacional na sua substância e na sua totalidade, sob a forma de acontecimentos e acções determinadas e objectivas, nas quais a vontade pessoal, o objectivo individual e a força das circunstâncias, bem como os obstáculos exteriores, conservam uma importância igual. Na poesia lírica, pelo contrário, é a pessoa que, na sua vontade independente, aparece por si própria e exprime os sentimentos da sua alma.

Ora, se o drama deve reunir em si estes dois pontos de vista, só o pode fazer segundo duas condições:

a) É preciso primeiro que, tal como a epopeia, ponha sob os nossos olhos um acontecimento, um facto, uma acção; mas este acontecimento, que seguia um curso fatal, deve aqui despojar-se desse carácter exterior. Como base e como princípio, deve aparecer a pessoa moral em acção. Digo em acção, porque o drama não representa o sentimento interior de uma maneira lírica em oposição

aos acontecimentos exteriores: ele põe em cena os sentimentos e as paixões íntimas da alma na sua realização exterior. Daí, por um lado, o acontecimento não parece nascer das circunstâncias exteriores, mas da vontade interior e do carácter das personagens; e não tem sentido dramático senão pela sua relação com objectivos e paixões pessoais. Por outro lado, no entanto, a personagem não fica fechada em si mesma numa independência solitária. Pela natureza das circunstâncias no meio das quais o seu carácter e a sua vontade se manifestam, bem como pela do objectivo individual que persegue, encontra-se arrastada para uma luta com outras personagens; e, a partir disso, a acção oferece complicações e conflitos que, por sua vez, e contra a sua vontade e a sua previsão, conduzem a um desenlace no qual se manifesta a essência própria e profunda das finalidades, das paixões e dos destinos humanos em geral. Este elemento substancial é uma das faces do princípio épico; manifesta-se de uma maneira activa e viva na poesia dramática.

b) Por outro lado, embora o homem moral e a sua natureza íntima sejam o centro da representação dramática, esta não pode contentar-se com as simples situações líricas, nem mesmo com a narrativa mais ou menos patética das acções passadas, ou com a descrição das alegrias, dos pensamentos e dos sentimentos em que o homem se conserva inactivo. No drama, as situações só têm sentido e valor pelo carácter das personagens que põem em relevo, e pelos fins que perseguem. Os sentimentos determinados da alma humana tomam então, no drama, o carácter de motivações internas, de paixões que se desenvolvem numa complicação de circunstâncias exteriores, que assim *se objectivam* e, por aí, recordam a forma épica. Mas esta acção exterior, em vez de se concretizar como um simples acontecimento, encerra as intenções e os esforços da vontade humana. A acção é essa mesma vontade perseguindo o seu objectivo, e assim tendo apenas consciência do resultado final. As consequências dos factos

recaem sobre ela, exercem sobre ela a sua retaliação. Esta relação perpétua dos acontecimentos com o carácter moral das personagens, que as explica, que constitui o seu conteúdo e a sua substância, é, falando com propriedade, o princípio lírico da poesia dramática.

c) Deste modo, apenas a acção aparece como acção, como desenvolvimento real das intenções e do pensamento das personagens que, na prossecução dos seus objectivos, colocam a totalidade da sua existência, e por tal devem também responder por tudo o que acontece em resultado da sua própria acção. O herói dramático traz em si o fruto dos seus próprios actos.

2. A lei da unidade

A única regra verdadeiramente inviolável é a da *unidade de acção*. Mas em que consiste esta unidade? Sobre isso pode levantar-se mais do que uma disputa. Explicarei então o seu sentido de uma maneira mais precisa.

Toda a acção, em geral, deve ter já um *objectivo determinado*. Porque, desde que o homem age, entra, mais ou menos voluntariamente, nas complicações da vida real e então o campo da sua actividade deve condensar-se e limitar-se.

É então aqui que é preciso buscar a unidade, é na realização de um objectivo determinado e perseguido no meio de circunstâncias e relações particulares. Mas, como agora vimos, as circunstâncias da acção dramática são de tal espécie que cada personagem encontra obstáculos vindos da parte das outras personagens. Descobre no seu caminho um objectivo oposto ao seu, que busca igualmente realizar-se. Esta oposição engendra necessariamente conflitos variados e as suas complicações.

A acção dramática decorre então, essencialmente, sobre um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade não pode ter o seu

princípio senão no movimento total, combinado de tal maneira que a colisão principal se mostre, ao mesmo tempo, conforme aos caracteres e aos objectivos das personagens e que destrua a sua opposição.

Este desenlace deve ser, como a própria acção, sucessivamente subjectivo e objectivo. É exterior ou objectivo na medida em que o combate dos objectivos opostos encontra em si mesmo um fim fatal. Por outro lado, as personagens tendo mais ou menos colocado a sua vontade e a sua existência no empreendimento cuja realização pretendem, o êxito ou o insucesso, a realização completa ou incompleta, a ruína necessária ou a conciliação pacífica das suas intenções determinam o seu destino na medida em que se identificaram com as acções que foram forçadas a realizar.

Não haverá então um verdadeiro desenlace senão quando o objectivo e o interesse da acção à qual tudo se liga sejam idênticos ao carácter das personagens e estejam absolutamente ligados a elas.

Agora, segundo a diversidade e opposição dos caracteres dramáticos se mantenham simples ou se ramifiquem em acções diversamente episódicas e em personagens secundárias, a unidade pode ser mais ou menos estreita, mais ou menos lassa.

A comédia, por exemplo, na complicação das suas intrigas, não tem necessidade de uma condensação assim tão forte como a tragédia, que, na maior parte do tempo, decorre sobre um pequeno número de motivos e se distingue por uma simplicidade plena de grandeza. No entanto, também a tragédia romântica, sob esta relação, é mais variada e de uma trama menos cerrada que a tragédia antiga. Mas ainda aqui a ligação dos episódios e das personagens acessórias deve ser fácil de reconhecer. E com o desenlace da acção propriamente dita, o conjunto também deve ser fechado e acabado. Assim, por exemplo, em *Romeu e Julieta*, a divisão das famílias está fora da paixão dos dois amantes, do seu objectivo e do seu destino; mas não deixa de ser menos a base geral da acção. Deste

modo, embora não seja o próprio assunto da peça, Shakespeare, ao terminar, dá à reconciliação das famílias uma atenção menor e no entanto necessária. Da mesma forma, em *Hamlet*, o destino do reino dinamarquês mantém-se apenas como um interesse subordinado, mas vê-se, pela aparição de Fortinbras, que não foi perdido de vista, e obtém uma conclusão satisfatória.

Agora, sem dúvida, o desenlace particular que termina as colisões pode encerrar, por sua vez, a possibilidade de novos interesses e novos conflitos. No entanto, a colisão *una* de que se tratava, deveria encontrar o seu fim na obra completa em si. Deste género, por exemplo, são, em Sófocles, as três tragédias do ciclo tebano. A primeira conta a descoberta de Édipo como assassino de Laio; a segunda, a morte pacífica no bosque das *Euménides*; a terceira o destino de *Antígona*. E, no entanto, cada uma destas três tragédias forma em si, independentemente das outras, um todo autónomo.

3. A dicção dramática

O último ponto de que nos falta falar relaciona-se com os *meios exteriores* cujo emprego é permitido pela poesia dramática, quando, ao desenvolver-se, ela se mantém no seu próprio domínio. Limitam-se, primeiro, ao modo especial de *dicção* que lhe pertence, depois, às distinções mais precisas do *monólogo*, do *diálogo* e da *medida dos versos*.

a) Com efeito, no drama, como já o disse várias vezes, não são os factos em si mesmos que constituem o aspecto principal, mas a disposição do espírito interior da acção, tanto sob a relação das personagens e das suas paixões, dos seus sentimentos e das suas resoluções, dos seus conflitos e da sua reconciliação, quanto sob aquele aspecto da natureza geral da acção, da colisão que lhe serve de base, e da catástrofe final. Este espírito interior, desde que a poesia o

manifeste como tal, encontra a sua expressão adequada na linguagem poética, a expressão mais ideal dos sentimentos e dos pensamentos.

Mas, como o drama reúne em si o princípio da epopeia e o da poesia lírica, a *dicção dramática* deve também encerrar elementos líricos e elementos épicos. O lado lírico, em geral, no drama moderno, encontra particularmente o seu lugar ali onde a personagem, completamente preocupada consigo mesma, com os seus sentimentos, com as suas resoluções e os seus actos, mostra nos seus discursos que conserva a consciência dessa concentração interior. No entanto, ao mesmo tempo que exala assim os sentimentos que agitam o seu coração, se quiser manter-se dramática, não é preciso que pareça unicamente preocupada consigo mesma, com as suas impressões e recordações, e se entregue a divagações sem fim. Deve manter-se constantemente em relação com a acção, seguir todos os seus momentos. — Em oposição a este patético *subjectivo* ou sentimental, existe um patético *objectivo* que, por sua vez, recorda o elemento épico. Consiste numa linguagem menos pessoal que se dirige mais aos espectadores, que exprime o lado substancial das relações, dos motivos, e dos caracteres. Pode assim afectar por vezes o tom lírico; mas só se mantém dramático desde que não se afaste da marcha dos acontecimentos e lhe fique estreitamente ligado. Ademais, como segundo traço da poesia épica, as narrativas e as descrições de batalhas podem ainda entremear-se com o diálogo. Mas devem também mostrar-se igualmente necessárias para o desenvolvimento da acção.

Quanto à expressão dramática propriamente dita, é ela que melhor dá a situação das personagens no combate dos seus interesses, o conflito dos seus caracteres e das suas paixões. Aqui, os dois elementos podem aparecer na sua verdadeira harmonia. O que acrescenta ainda ao efeito, é o movimento exterior dos acontecimentos que é também expresso pelo discurso, dado que, na maior parte das vezes, a saída e a chegada das personagens são previamente

anunciadas, da mesma maneira que a sua presença exterior é também indicada por outras personagens.

Uma diferença principal, sob todas estas relações, encontra-se no modo de expressão chamado *o natural*, por oposição a uma linguagem teatral convencional e declamatória. Diderot, Lessing, Goethe e Schiller, na sua juventude, viraram-se principalmente para o lado do natural e do real; Lessing com um talento perfeitamente cultivado e uma grande perspicácia de observação; Schiller e Goethe com uma predilecção pela vitalidade imediata, a rudeza e a força sem ornamentos. Que os homens pudessem falar entre si como falam as personagens das tragédias gregas e, sobretudo, nas peças francesas (neste último caso, a repreensão tinha a sua verdade), é o que lhes parecia oposto à natureza. Mas, por sua vez, o seu género de natural podia facilmente, por um outro lado, com o supérfluo de traços simplesmente reais, cair na segura e no prosaico. Os caracteres, então, não desenvolvem a substância da sua alma e das suas acções, mas apenas o conjunto dos traços confusos que revelam imediatamente a sua individualidade, sem ter uma consciência mais alta de si próprios e da sua situação. Quanto mais as personagens parecem naturais sob este aspecto, tanto mais são prosaicas. Tomai os homens sem educação tal qual se comportam nos seus encontros e nas suas disputas, a maioria das vezes não saem da situação individual. São incapazes de exprimir o que constitui o fundo e a substância. E aqui, a grosseria e a cortesia afectadas são, no fundo e definitivamente, equivalentes. Se, com efeito, a grosseria nasce de uma personalidade que se deixa atrair por coisas deslocadas, por defeito de cultura e obedecendo aos primeiros movimentos da natureza, a cortesia, pelo contrário, não discorre senão sobre generalidades banais e formas convencionais, relativas ao respeito, às considerações devidas às pessoas, ao amor, à honra, etc., sem que, por isso, qualquer coisa de verdadeiro e de sólido seja expresso. Entre estas gene-

ralidades, estas formas da convenção, e esta manifestação natural das particularidades de um carácter que conserva toda a sua rudeza, encontra-se o verdadeiro, simultaneamente geral e individual, nem formalista nem privado de originalidade, que nos satisfaz duplamente pela determinação do carácter e pela natureza substancial e verdadeira dos sentimentos ou das paixões do coração humano. A verdade poética consiste, então, em afastar a realidade imediata do característico e do individual, em elevá-los à generalidade e combinar em conjunto os dois lados. Porque, no que respeita à dicção, nós também sentimos que, sem abandonar o terreno da realidade e dos seus verdadeiros traços, nos encontramos, não obstante, numa outra esfera, num outro mundo ideal, o mundo da arte. Tal é a linguagem da poesia dramática grega, a do próprio Goethe que ele adopta em seguida, a de Schiller e também, à sua maneira, a de Shakespeare, embora este devesse, aqui e ali, adequadamente ao estado do teatro de então, endereçar uma parte do discurso à discrição do actor e ao seu talento inventivo.

4. A questão do envolvimento

Um último ponto que pode ser considerado diz respeito ao *poeta dramático na sua relação com o público*. A poesia épica, na sua forma primitiva e verdadeira, quer que o poeta se apague diante da sua obra e não nos dê senão a coisa em si. O cantor lírico, pelo contrário, exprime o seu próprio sentimento, o seu pensamento pessoal.

Ora, como o drama representa a acção passando-se diante de nós, sob os nossos olhos, e que as personagens falam e agem em seu próprio nome, poderia parecer que, nesse domínio, o poeta, mais ainda que na epopeia, onde pelo menos aparece como narrador dos acontecimentos, se deve apagar completamente. Esta maneira

de ver não é, no entanto, senão relativamente verdadeira. Porque, como já o disse no início, o drama não deve o seu nascimento senão às épocas em que, a nível do conteúdo e forma do pensamento, a consciência individual já tinha atingido um alto grau de desenvolvimento. Então, a obra dramática não tem necessidade, como o poema épico, de parecer saída do pensamento popular, do qual não teria sido mais que o órgão privado de personalidade. Queremos, na obra perfeita, reconhecer também a criação de um talento original que tem consciência de si próprio e, por consequência também, a arte e o virtuosismo de um poeta individual. É somente por aí que as produções dramáticas, em oposição às acções e acontecimentos reais, atingem o seu mais alto ponto de vitalidade e de acabamento artísticos. Também nunca antes, sobre a questão dos poetas dramáticos, se ergueram as mesmas disputas que sobre os autores das epopeias primitivas.

Mas sob outros aspectos, o público, desde que tenha conservado o verdadeiro sentido e o verdadeiro espírito da arte, não quer ver representados num drama, de alguma maneira, os caprichos e as disposições acidentais, as tendências individuais e opiniões exclusivas cuja manifestação continua a ser mais ou menos permitida ao poeta lírico. Ele tem o direito de exigir que, no curso e desenlace da acção dramática, seja ela trágica ou cómica, o razoável e o verdadeiro apareçam sempre representados. Neste sentido, precedentemente e primeiro que tudo, já impus ao poeta dramático essa condição capital: que saiba penetrar com um olhar profundo a própria essência da natureza humana e o governo divino do mundo e, ao mesmo tempo, revelar, de uma maneira simultaneamente clara e verdadeira, a substância eterna que reside no fundo de todos os seus caracteres, paixões ou destinos. Com esta alta inteligência associada à faculdade viva de criação artística, o poeta pode, em certas circunstâncias e sem contradição, colocar-se em oposição às ideias estreitas e ao mau gosto do seu tempo e da sua nação. Neste caso, a

culpa do desacordo não lhe deve ser imputada a ele, mas ao público. Porque não tem outro dever senão seguir a verdade e o génio que o motivam. E, contanto que seja verdadeiro, a vitória, aqui como em tudo onde se trata de verdade, em última instância, não lhe poderá faltar.

Quanto a saber em que medida o poeta dramático se pode pôr em cena face a face com o seu público, é o que não consegue ser determinado de uma maneira precisa. Também, contentar-me-ei recordar, em geral, que em várias épocas, a poesia dramática foi igualmente utilizada para abrir caminho a ideias novas, à política, à moral, à poesia, à religião. Já Aristófanes, nas suas primeiras comédias, empreende uma viva polémica contra a nova situação política de Atenas e a guerra do Peloponeso. Voltaire, por sua vez, através das suas obras dramáticas, procura propagar os princípios do seu racionalismo. Mas antes de tudo Lessing, com o seu *Nathan o Sábio*, esforça-se por justificar a sua crença moral em oposição à estreita ortodoxia religiosa. Recentemente, também Goethe nas suas primeiras produções se elevou contra o prosaísmo das ideias alemãs sobre a vida e sobre a arte; no que foi imitado muitas vezes por Tieck. Se uma tal maneira de ver do poeta se revela como um ponto de vista elevado, que não se desliga da acção representada como intenção independente a ponto de que esta não surja mais do que como um meio, não são assim feitos nem violência nem prejuízo à arte. Se, pelo contrário, a liberdade poética da obra sofrer com isso, o poeta pode bem, por essa direcção da sua verdadeira tendência, mas independente da criação artística, produzir ainda uma grande impressão sobre o público. Mas o interesse que excita é então de um género grosseiro e tem pouca relação com aquele que pertence à arte. O caso pior é quando o poeta, cientemente e com intenção premeditada, quer lisonjear uma falsa tendência que domina no público, unicamente para lhe agradar, e peca assim duplamente contra a liberdade e contra a arte.

Para acrescentar, enfim, uma nota mais precisa, entre os diferentes géneros de poesia dramática, a tragédia não oferece a mesma latitude para o desenvolvimento da personalidade do poeta que a comédia, na qual o acidental e o arbitrário da individualidade representam naturalmente um papel essencial. Assim, por exemplo, Aristófanes, nas *parábases*, põe-se em relação de diversos modos com o público ateniense do tempo. Ali, não esconde as suas opiniões políticas, os acontecimentos e as situações do dia. Dá conselhos sábios aos seus concidadãos, descompõe os seus adversários e os seus rivais na arte, por vezes mesmo descobre publicamente a sua própria pessoa e as particularidades da sua vida.

5. O conflito trágico

O verdadeiro fundo da acção trágica, quanto aos fins que perseguem as personagens trágicas, compreende-se no círculo das potências, em si legítimas e verdadeiras, que determinam a vontade humana. São os afectos de família, o amor conjugal, a piedade filial, a ternura paternal e maternal, o amor fraternal, etc.; igualmente, as paixões e os interesses da vida civil, o patriotismo de cidadãos, a autoridade dos chefes de Estado. Há mais, é o próprio sentimento religioso, não todavia sob a forma de um misticismo resignado ou como obediência passiva à vontade divina, mas pelo contrário, como zelo ardente pelos interesses e relações com a vida real. Eis o que faz a bondade moral dos verdadeiros *caracteres* trágicos. Eles são assim o que podem e devem ser segundo a sua ideia. Não oferecem um conjunto completo de qualidades desenvolvendo-se em diversos sentidos de uma maneira épica. Embora vivos e individuais em si, representam unicamente a potência desse carácter determinado que se identificou com qualquer lado particular do fundo substancial da vida. A esta altura em que os simples acidentes da

individualidade desaparecem, os heróis trágicos, quer sejam os representantes vivos dessas esferas elevadas da existência humana, quer sejam já grandes e fortes por si mesmos na sua livre independência, estão, de alguma maneira, colocados ao nível das obras da escultura. Também, sob este aspecto, as estátuas e as imagens dos deuses, como sendo ademais de uma natureza mais simples, explicam muito melhor do que todas as notas e comentários os grandes caracteres trágicos dos Gregos.

Assim, em geral, podemos dizer que o verdadeiro tema da tragédia primitiva é o *divino*, não o divino tal qual constitui o objecto do pensamento religioso em si, mas tal como aparece no mundo e na acção individual, sem sacrificar o seu carácter universal e ver-se transformado no seu contrário. Sob esta forma, a substância divina da vontade e da acção é o elemento *moral*. Porque a moralidade, quando a captamos na sua realidade viva e imediata e não simplesmente do ponto de vista da reflexão pessoal como verdade abstracta, é o divino realizado no mundo. É a substância eterna, da qual os lados, simultaneamente particulares e gerais, constituem os grandes móveis da actividade verdadeiramente humana. Na acção desenvolvem-se, realizam a sua essência.

Ora, em virtude do princípio da particularidade à qual está submetido tudo o que se desenvolve no mundo real, as potências morais que constituem o *carácter das personagens* são, primeiro, deferentes quanto à sua essência e à sua manifestação individual. Além disso, se essas potências particulares, como o exige a poesia dramática, são chamadas a agir à luz do dia, a realizar-se como fim determinado de uma paixão humana que passa à acção, o seu acordo está destruído, entram em luta umas contra as outras, a sua hostilidade rebenta de diversas maneiras. Enfim, a acção individual deve representar, em circunstâncias determinadas, um fim ou herói principal. Ora, nestas condições, precisamente este, porque se isola

na sua determinação exclusiva, suscita necessariamente contra si a paixão oposta e, por aí, geram-se conflitos implacáveis.

Originariamente, o trágico consiste em que, no círculo de uma colisão deste tipo, os partidos em oposição, tomados em si mesmos, têm a justiça do seu lado. Mas, por outro lado, não podendo realizar o que há de verdadeiro e de positivo no seu fim e no seu carácter senão como negação e violação da outra potência igualmente justa, encontram-se, apesar da sua moralidade ou antes por causa dela, arrastados a cometer erros.

Já indiquei anteriormente a razão deste conflito. Ora, embora formando o fundo substancial e verdadeiro da existência real, ele só se justifica e legitima destruindo-se como contradição. Portanto, quanto mais legítimo é o fim e o carácter trágico, tanto mais é necessário o desenlace deste conflito. Através dele, com efeito, exerce-se a justiça eterna sobre os motivos individuais e as paixões dos homens. A substância moral e a sua unidade restabelecem-se pela destruição das individualidades que perturbam o seu repouso. Porque, embora os caracteres se proponham um objectivo legítimo em si, não podem, no entanto, realizá-lo senão violando outros direitos que se excluem e contradizem.

Deste modo, o princípio verdadeiramente substancial que se deve realizar, não é o combate dos interesses particulares, embora este encontre a sua razão de ser na própria ideia do mundo real e da actividade humana; é a harmonia na qual as personagens, com os seus fins determinados, agem de acordo, sem violação nem oposição. O que é destruído no desenlace trágico é apenas a individualidade *exclusiva*, que não se pode acomodar a essa harmonia. Mas então (e é isso que faz o trágico dos seus actos), não podendo renunciar a si própria e aos seus projectos, ela vê-se condenada a uma ruína total, onde ao menos é forçada a resignar-se, como pode, ao cumprimento do seu destino.

6. A comédia

Na tragédia, o princípio eterno e substancial das coisas aparece vitorioso na sua harmonia íntima, dado que, destruindo nas individualidades que se combatem o seu lado falso e exclusivo, representa, no seu acordo profundo, as ideias verdadeiras que perseguiram as personagens. Na *Comédia*, pelo contrário, é a personalidade ou a *subjectividade* que, na sua segurança infinita, conserva a preponderância. Pois não há mais do que esses dois momentos principais da acção que podem, na divisão da poesia dramática, opor-se um ao outro como géneros diferentes.

Na tragédia, as personagens consumam a sua ruína pelo meio exclusivo da sua vontade e do seu carácter por outro lado sólido, ou então devem resignar-se a admitir aquilo a que se opõem. Na comédia, que nos faz rir de personagens que falham nos seus próprios esforços, aparece no entanto o triunfo da personalidade apoiada fortemente sobre si própria.

O terreno geral que convém à comédia é, por consequência, um mundo no qual o homem, como pessoa livre, se tornou perfeitamente senhor daquilo que, além do mais, forma o fundo essencial do seu pensamento e da sua actividade, um mundo em que os fins se destroem porque têm falta de uma base sólida e verdadeira. Um povo democrático, por exemplo, com os seus burgueses egoístas, bisbilhoteiros, frívolos, fanfarrões e vaidosos não se pode revelar, destrói-se na sua própria tontice.

No entanto, toda a acção não é logo cómica só porque é vã e falsa. Sob este aspecto, o *risível* é muitas vezes confundido com o verdadeiro *cómico*. Todos os contrastes entre o conteúdo e a forma, o objectivo e os meios podem ser risíveis. É uma contradição pela qual a acção se destrói a si própria e o objectivo se aniquila ao realizar-se. Mas, para o cómico, devemos exigir uma condição mais profunda. Os vícios do homem, por exemplo, não têm nada de cómico.

A sátira, que traça, com cores enérgicas, o quadro do mundo real na sua oposição à virtude, dá-nos uma prova manifesta. A tontice, a extravagância, a inépcia tomadas por si, não podem de facto ser cómicas, embora às vezes façam rir. Em geral, não há nada de mais oposto que as coisas das quais os homens costumam rir. Os gracejos mais sensaborões e do pior mau gosto têm esse privilégio. Muitas vezes se ri igualmente das coisas mais importantes e das verdades mais profundas, quando um pequeno lado insignificante aí se descobre que esteja em contradição com os nossos hábitos e as nossas ideias diárias. O riso não é, então, mais do que uma manifestação da sabedoria satisfeita, um sinal que anuncia que somos tão sábios que compreendemos o contraste e nos damos conta dele. Do mesmo modo, existe um riso de troça, de desdém, de desespero, etc. Pelo contrário, o que caracteriza o cómico é a satisfação infinita, a segurança que experimentamos por nos sentirmos elevados acima da própria contradição e de não estarmos numa situação cruel e infeliz. É a felicidade e a satisfação da pessoa que, segura de si mesma, suporta assistir ao falhanço dos seus projectos e a da sua realização. A razão estreita e afectada é a menos capaz disso, precisamente aí onde, na sua satisfação de si própria, se torna mais risível para os outros.

7. O género intermédio

Na poesia dramática moderna, o trágico e o cómico estão ainda mais entrecidos, porque aqui, mesmo na tragédia, o princípio da personalidade que, no cómico, se desenvolve sozinho, se revela naturalmente como dominante e recalca o elemento substancial que faz o fundo das potências morais.

Mas a combinação mais profunda do trágico e do cómico, para formar um novo todo, não consiste em colocar os dois elementos ao lado um do outro ou em entrelaçá-los, mas sim em suprimir as arestas

salientes e desgastá-los um com o outro. A personalidade individual, em vez de agir com uma maldade cómica, compenetra-se da seriedade das relações sólidas e dos caracteres firmes. Enquanto adoça e aplanar a força trágica da vontade e da profundidade das colisões, a ponto de poder chegar a uma conciliação dos interesses e a uma harmonia dos fins e das personagens.

O teatro e o *Drama* modernos têm particularmente a sua origem neste modo de concepção. A profundidade, neste princípio, é esta ideia: que, apesar das oposições e dos conflitos, uma existência em si cheia de harmonia se realiza pela actividade humana. Já os antigos tinham tragédias que ofereciam um desenlace semelhante dado que as personagens, em vez de serem sacrificadas, conservavam aí a sua existência e os seus direitos. Assim, por exemplo, o Areópago, nas *Euménides* de Ésquilo, concede às duas partes, a Apolo e às virgens vingadoras, um igual direito a receber honras. Da mesma maneira no *Filoctetes*, o debate entre Filoctetes e Neoptólemo acalma-se com a aparição e com o conselho de Hércules, que os leva aos dois para o cerco de Tróia. Mas, aqui, a conciliação vem do exterior por ordem dos deuses, não tem a sua fonte interior na determinação das próprias partes; ao passo que, no teatro moderno, são as personagens que, pelo concurso das suas próprias acções, são conduzidas a essa cessação do combate e a esse acordo mútuo dos seus fins e dos seus caracteres. Sob este aspecto, a *Ifigénia* de Goethe é um verdadeiro modelo poético deste género de espectáculo, mais ainda que o seu *Tasso*. Porque, nesta última peça, primeiro, a reconciliação com António é uma questão sentimental. Resulta de que se reconhece que António possui a razão positiva que falta ao carácter de Tasso. Por outro lado, os direitos da vida ideal, que tinham lançado Tasso em oposição à realidade, à habilidade vulgar e às conveniências, são conservadas. Mas esta conciliação está antes simplesmente no espírito do espectador; esta ideia só aparece sob a forma de admiração pelo poeta e do interesse que se liga ao seu destino.

Em geral, os limites deste género intermédio são mais flutuantes do que os da tragédia e da comédia. Depois corre-se aqui o perigo, seja de sair do tipo puramente dramático, seja de cair no prosaico.

Com efeito, como os conflitos, pela simples razão de que, através do seu próprio desacordo, devem acabar na paz, não oferecem desde o início o espectáculo de uma violenta hostilidade trágica, parece assim que o poeta terá facilmente preparado a ocasião de fazer desenrolar todo o interesse da sua representação sobre o lado interior dos caracteres, e fazer do avanço das situações um simples meio para esses retratos de caracteres. Ou então, pelo contrário, vira-se para o lado exterior e dá às situações e aos costumes do tempo uma importância preponderante. E se acha ainda um e outro muito difíceis, limita-se a excitar a atenção pelo simples interesse das complicações dos acontecimentos marcantes.

A este círculo pertence uma multidão de peças modernas que têm menos pretensões à poesia do que ao efeito teatral, e que, em vez de aspirar à emoção verdadeiramente poética e verdadeiramente humana, têm por único fim, tanto o divertimento, quanto o melhoramento moral do público, mas sobretudo porque fornecem ao actor a ocasião variada de mostrar, de uma maneira brilhante, o virtuosismo do seu talento e a sua habilidade.

(Hegel, *La Poétique*, trad. de Ch. Bénard, Librairie Philosophique de Ladrange, 1855, tomo segundo; 1: pp. 2-9; 2: pp. 17-20; 3: pp. 24-28; 4: pp. 41-44; 5: pp. 70-73; 6: pp. 76-78; 7: pp. 83-85. Veja-se também Hegel, *Esthétique*, trad. de S. Jankélévitch, Champs-Flammarion, vol. 4.)
 Texto usado em apoio à tradução portuguesa: Hegel, *Estética-Poesia*, trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1980, pp. 277-372. (N.T.)

48 – WAGNER: A OBRA DE ARTE DO FUTURO (1850)

Richard Wagner (1813-1883), músico alemão, não se contentava em escrever a música das suas óperas, mas compunha também

os libretos e participava na sua encenação. Deixou alguns textos teóricos importantes, em particular A Obra de Arte do Futuro (1850) e Ópera e Drama (1851). É nestes textos que propõe a noção de Gesamtkunstwerk ou síntese das artes: o que define o drama, a arte total, é a união da música, da mímica, da arquitectura e da pintura para a realização de um fim comum – oferecer ao homem a imagem do mundo (é a partir destas ideias de base que será concebido o Festspielhaus de Bayreuth). A obra de Wagner intervirá como ponto privilegiado de referência em teóricos como Appia e, em menor grau, em Craig, ou nas tentativas de «teatro total» e de «teatro abstracto» como as da Bauhaus.

O Drama e a união das artes

Assim, a ilusão das artes plásticas tornou-se a verdade no drama: o artista plástico estende a mão ao *bailarino*, e ao *mimo*, para se tornar ele próprio, para ser ele mesmo bailarino e mimo. – Tanto quanto esteja no seu poder, este deverá manifestar à vista do homem interior o que vê e o que sente. É a ele que pertencem, em toda a sua extensão e profundidade, a superfície da cena, onde mostra a sua forma e o seu movimento pelo meio da representação plástica, seja isolada, seja em sociedade com os colaboradores da representação. Mas, ali onde acaba o seu poder, ali onde a plenitude do seu querer e do seu sentimento o obriga a fazer manifestar-se o homem interior pela *linguagem*, a palavra exprimirá conscientemente a sua intenção: ele será *poeta*, e para ser *poeta*, *músico*. Bailarino, músico e artista, ele não é mais que uma e a mesma coisa, e nada mais do que um *homem artista que representa, que se comunica, de acordo com a soma de todas as suas faculdades, com a mais alta faculdade da imaginação*.

Nele, actor [agindo] sem intermediário, confundem-se as três artes irmãs, para uma acção comum em que a faculdade suprema de

cada uma atinge o seu mais alto desabrochar. Agindo em conjunto, cada uma delas obtém o poder de ser e de poder fazer precisamente o que elas desejam ser e poder fazer segundo o seu carácter particular. Pelo facto de que cada uma se pode absorver na outra, quando o seu poder particular acaba, conserva-se pura, livre e independente, tal qual é. O *bailarino mimo* fica livre da sua incapacidade a partir do momento em que pode cantar e falar; graças ao mimo, as criações da *música* alcançam uma *interpretação* inteligível para todos, da mesma maneira que pela palavra do poeta e isto, na medida mesmo em que [a música] ela própria pode passar no gesto do pantomimo e na palavra do poeta. Mas o *poeta* não se torna verdadeiramente homem senão quando passa para a carne e sangue do *actor*; se ele designa para cada manifestação artística a intenção que as une todas em conjunto e as dirige para um fim comum, essa intenção de querer só se torna poder pelo facto de que *essa vontade poética desaparece no poder da interpretação*.

Não haverá uma faculdade ricamente desenvolvida de cada uma das artes que fique inutilizada na obra de arte universal do futuro, porque é nela que alcançará o seu valor pleno. Assim, sobretudo a arte musical, que se desenvolve de uma maneira tão particular e tão variada na música instrumental, poderá desenvolver-se da maneira mais rica nesta obra de arte; por sua vez, ela própria sugerirá à dança pantomímica invenções absolutamente novas e dará ao fôlego da poesia uma abundância não menos inesperada. (...)

Assim, completando-se mutuamente na sua ronda alternada, as artes irmãs reunidas far-se-ão ver e valer, tanto [todas] em conjunto, tanto a par, quanto isoladamente, segundo a necessidade da acção dramática que, sozinha, imporá a medida e a lei. Ora a pantomima plástica escutará os raciocínios sem paixão do pensamento, ora a vontade do pensamento decidido se difundirá na expressão imediata do gesto; ora a música terá que exprimir sozinha o curso do sentimento, o arrepição da emoção; mas em breve também, num enlace

comum, todas as três elevarão a vontade do drama a acto directo, poderoso. Porque haverá uma coisa para todas elas, para os três géneros de artes reunidas, uma coisa que elas deverão querer para se tornarem livres nos seus poderes, e isto é precisamente o *Drama*: é importante para elas alcançar a intenção do drama. Se estão conscientes desta intenção, se não fazem mais que concentrar o seu querer na execução desta intenção, receberão também a força de cortar de todos os lados do seu próprio tronco os rebentos egoístas da sua natureza particular, para evitar que a árvore cresça informe em todas as direcções, e a fim de que se eleve orgulhosamente até ao cimo a sua coroa de troncos, ramos e folhagem.

O homem isolado, são de corpo, de coração e de espírito, não pode experimentar uma necessidade mais elevada que aquela que é comum a todos os seus semelhantes; porque esta necessidade, se for uma *verdadeira* necessidade, não pode ser senão aquela que ele só poderá satisfazer na comunidade. Ora, a necessidade mais urgente e mais forte do homem perfeito, artista, é a de se comunicar a si mesmo na plenitude da sua natureza, à comunidade toda inteira e não consegue fazê-lo por um entendimento geral necessário senão no drama. No drama, ele enriquece o seu carácter particular representando um carácter individual diferente de si mesmo, como uma personalidade humana de carácter geral. Deve sair de si próprio para abarcar uma personalidade que lhe seja estranha em todas as suas características próprias, tão completamente quanto necessário a fim de poder representá-la; não o conseguirá se não perscrutar esse indivíduo nas suas relações e no seu contacto com os outros, e descortinar o seu complemento noutras individualidades; assim, por consequência, estuda e observa o carácter dessas outras individualidades, em si, com tanta minúcia e vivacidade que lhe seja possível dar-se conta dessas relações, desse contacto e desse complemento, por simpatia, no seu próprio ser; o actor artista perfeito é por conse-

guinte o indivíduo acrescido até ao *carácter da espécie*, segundo a riqueza do seu carácter individual.

O lugar onde este acontecimento maravilhoso se realiza é a *cena teatral*; a obra de arte universal que ele engendra é o *drama*. Para desenvolver nesta obra de arte *una* e suprema o conteúdo da sua natureza particular até ao seu máximo, o artista isolado, da mesma maneira que a arte isolada, deve suprimir em si toda a tendência egoísta arbitraria que procura usurpar o espaço e comprometer o conjunto, a fim de tanto melhor poder concorrer para o fim superior comum que, de outro modo, seria absolutamente irrealizável caso cada indivíduo não se moderasse de tempos a tempos.

Ora, esta intenção [que é] a do drama, é ao mesmo tempo a única intenção verdadeiramente artística que pode ser *realizada*: o que lhe é estranho deve perder-se necessariamente no oceano do incerto, do ininteligível, do não-livre. E esta intenção não é atingida por *um só género de arte*, mas unicamente por *todas* [as artes] *em comum*; é por isso que a obra de arte *mais geral* é, ao mesmo tempo, a única que é real, livre, quer dizer universalmente *inteligível*.

(R. Wagner, *Oeuvres en prose* III, trad. de J. G. Prodhomme e Dr. Phil. F. Holl, Paris, Delagrave, 1907. *L'Œuvre d'art de l'avenir*, pp. 224-227.)

49 – NIETZSCHE: A ORIGEM DA TRAGÉDIA (1871)

Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão, ocupa um lugar importante no campo da estética teatral com A Origem da Tragédia (1871). A célebre distinção que estabelece entre o apolíneo e o dionisíaco – dos quais, segundo ele, a tragédia grega representa a síntese – não deixará de alimentar a reflexão contemporânea sobre o teatro, em particular em Artaud e alguns dos seus herdeiros.

O Coro e o herói

No fundo, o fenómeno estético é simples: se temos o dom de perceber sempre o jogo vivo das figuras e de viver sem cessar cercados de toda uma coorte de espíritos – somos poetas; se experimentamos a necessidade instintiva de nos metamorfosearmos e de nos exprimirmos através de outros corpos e outras almas – somos dramaturgos.

Ora, este dom, esta faculdade de nos vermos assim cercados de uma coorte de espíritos com os quais nos sentimos em comunhão profunda, a emoção dionisíaca é capaz de a comunicar a uma multidão inteira. Está aí o processo mesmo da formação do coração trágico – e é este o fenómeno *dramático* original: assistirmos nós próprios à nossa própria metamorfose e agir desde então como se tivéssemos efectivamente entrado num outro corpo, numa outra pessoa. Assim se inaugura a evolução do drama. Passa-se aqui uma coisa diferente do que acontece com o rapsodo, o qual não se confunde com as imagens que produz, mas que, à semelhança do pintor, as olha à distância com um olhar prescrutador: porque aqui, a penetração numa natureza estranha supõe já que o indivíduo tenha renunciado a si mesmo. E de facto, um tal fenómeno impõe-se como uma epidemia; toda uma multidão fica possuída. Aqui, de resto, está o motivo pelo qual o ditirambo difere essencialmente de todas as outras formas de canto coral. – As virgens que vão a cantar solenemente o seu hino processional até ao templo de Apolo com um ramo de louro na mão, mantêm-se o que são e guardam a sua identidade. Mas o coro ditirâmico já é um coro de seres metamorfoseados, que esqueceram completamente o seu passado de cidadãos e a sua posição social e que, pondo-se a viver fora de qualquer estrutura social, se tornaram nos servidores intemporais do seu deus. Todas as outras formas do lirismo coral nos Gregos não são mais do que uma imensa amplificação do aedo apolíneo. No ditirambo

defrontamo-nos com uma comunidade de actores inconscientes, que são mutuamente testemunhas das suas próprias metamorfoses.

A possessão é, por consequência, a condição prévia de toda a arte dramática; possuído, o exaltado por Díónisos vê-se como sátiro – e como sátiro, então, ele vê o deus. O que significa que, metamorfoseado, ele apercebe, exterior a si, uma nova visão que é a concretização apolínea do seu estado. É com esta nova visão que o drama acaba de se constituir.

Robustecidos por esta certeza, é-nos agora necessário compreender que a tragédia grega não é outra coisa senão o coro dionisíaco a carregar-se incessantemente de imagens num mundo apolíneo constantemente renovado. As partes corais entrelaçadas na tragédia são então, de uma certa maneira, a matriz de tudo o que se chama diálogo – quer dizer, a matriz do conjunto do mundo cénico, do drama propriamente dito. Por descargas sucessivas, esse fundo originário da tragédia irradia a visão do drama, a qual é seguramente, de parte a parte, uma manifestação de sonho – e, nesta medida, de natureza épica –, mas que, por outro lado, visto que é objectivação de um estado dionisíaco, representa não a libertação apolínea na aparência, mas, pelo contrário, a deslocação do indivíduo e a sua união com o ser originário. Por aqui mesmo, o drama é a materialização apolínea de tudo o que pode ser conhecido ou experimentado no estado dionisíaco, – o que o separa, como por um abismo insondável, da epopeia.

Mas é o coro da tragédia grega, o símbolo da multidão toda inteira presa da emoção dionisíaca, que encontra na nossa maneira de ver a sua explicação plena. Habitados como estávamos até aqui à função reservada ao coro sobre a cena moderna, em particular na ópera, não podíamos absolutamente compreender – da maneira que apesar de tudo ressalta claramente da tradição – como o coro trágico dos Gregos podia ser mais antigo, mais originário, mais

importante mesmo que a *acção* propriamente dita. Não éramos mais capazes de estar de acordo em dar-lhe esta importância e esta originalidade tradicionalmente atestadas, porque o coro era composto de seres subalternos e servos – e mesmo, no início, de sátiros com aspecto de bodes. E a situação da orquestra, diante da cena, mantinha-se para nós um enigma. Agora, em contrapartida, sabemos que a cena, aí incluindo a acção, foi, no fundo, simplesmente pensada, na origem, como *visão* e que a única *realidade* é, justamente, o coro que faz nascer fora de si essa visão e que fala dela com todos os recursos simbólicos da dança, da música e do verbo. Na sua visão, é Díónisos quem o coro apercebe, o seu Senhor e mestre – e é por isso que se mantém sempre um coro de *servos*. Mas ele vê-o, esse deus, a sofrer e a tornar-se magnífico – e é por isso que ele próprio não *age*. E embora ele esteja enfim nessa posição de servidão total relativamente ao deus, não é menos a expressão mais alta da *natureza*, quer dizer, a sua expressão dionisíaca – e é por isso que, como ela, sob a influência da inspiração profere oráculos e sentenças. Porque ele é o *compassivo*, é também o *sábio* que anuncia essa verdade jorrandos do mais fundo do mundo. Porque é assim que toma nascimento essa figura, fantástica e tão chocante à primeira vista, do sátiro sábio e inspirado que é ao mesmo tempo, por oposição ao deus, o «humano estúpido», – a imagem da natureza e das suas pulsões mais vigorosas, ou melhor, o símbolo da natureza e mensageiro da sua sabedoria e da sua arte – músico, poeta, bailarino e vidente numa só pessoa.

Desta interpretação, como da tradição, resulta que *Díónisos*, o herói propriamente dito da cena e o centro da *visão*, não está de início, no período mais antigo da tragédia, verdadeiramente presente em cena, mas é simplesmente representado como presente. Por outras palavras, a tragédia na sua origem é apenas «coro», e não «drama». Todavia, mais tarde, esforçar-se-ão por mostrar realmente o deus e

apresentá-lo em cena, visível a todos os olhos, a própria figura da visão com o cenário que o exalta. É então que começa o «drama» no sentido restrito. Daí em diante, o coro ditirâmico terá por tarefa estimular a disposição dionisíaca do auditório até ao ponto em que, aparecendo o herói trágico sobre a cena, não seja o homem enfarçado ridiculamente com uma máscara disforme que ele veja, mas a figura de uma visão por assim dizer nascida do seu próprio êxtase. Pensemos em Admeto, imaginemo-lo abismando-se na recordação de Alceste, a esposa desaparecida, e consumindo-se a evocar sem fim os seus traços: de repente aproximam dele, dissimulada sob um véu, a imagem de uma mulher com a mesma estatura, com o mesmo modo de andar. Imaginemos então a sua perturbação súbita, a sua inquietação temerosa, a sua comparação febril e a sua certeza instintiva – e teremos o próprio *analogon* do sentimento que arrebatava o espectador em presa de Diόνisos quando via avançar sobre a cena o deus ao sofrimento do qual se tinha já associado. Involuntariamente, transferia sobre essa figura mascarada a imagem mágica do deus que vibrava diante da sua alma e dissolvia a realidade numa espécie de irreabilidade espectral. Tal é o estado do sonho apolíneo, no qual velando-se o mundo do dia, um outro mundo se oferece aos nossos olhos numa incessante transformação, mais claro, mais distinto, mais arrebatador e portanto mais semelhante a uma sombra. Daqui vem a oposição estilística nítida que observamos na tragédia: linguagem, cor, movimento, dinamismo do discurso partilham-se, entre o lirismo do coro e o sonho apolíneo da cena, em esferas de expressão radicalmente distintas. As aparições apolíneas em que Diόνisos se objectiva não são mais *um mar eterno, uma trama mutável, uma vida ardente* como o é a música do coro. Não são mais as forças que apenas se pressentem e que ainda não se condensaram em imagens, em que o servo inspirado por Diόνisos experimenta a proximidade dos deus. O que agora lhe fala, vindo da cena, é a

figura épica, clara e firme; e não é mais daí em diante por intermédio apenas das forças que se exprime Diόνisos, mas como herói épico, quase na língua de Homero.

(F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, pp. 73 e seguintes:)
Edição portuguesa: F. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1988. (N.T.)

50 – ZOLA: O NATURALISMO NO TEATRO (1881)

Émile Zola (1840-1907) escritor francês, foi o teórico do naturalismo. Principalmente conhecido pela sua obra romanesca, preocupou-se no entanto, desde muito cedo, com a introdução do naturalismo no teatro, e a partir de 1865 toma posição contra Dumas Filho para afirmar que o teatro pode representar o real em toda a sua brutalidade. Chega mesmo a escrever uma peça, *Madalena* (1865), que será levada à cena em 1889 por Antoine no Théâtre Libre, mas trabalha sobretudo na adaptação dos seus romances para a cena (por exemplo, *Thérèse Raquin*, em 1873). A partir de 1876, na sua *Revista dramática do Bem Público* e depois em *Voltaire*, empreende uma verdadeira batalha pelo naturalismo no teatro. É admais o título que dará ao primeiro de dois volumes nos quais reunirá, em 1881, os seus artigos. Sempre em conflito com o crítico Sarcey, sustentáculo do teatro reinante herdado do passado, Zola opõe-lhe a necessidade de um teatro novo que seria «o verdadeiro drama da sociedade moderna», capaz de ultrapassar o psicologismo para «descer à análise experimental e ao estudo anatómico de cada ser» – cada ser tomado na realidade do seu meio e da sua psicologia.

O meio e a personagem

Todas as fórmulas antigas, a fórmula clássica, a fórmula romântica, baseiam-se no arranjo e amputação sistemáticos do verdadeiro. Tomou-se por princípio que o verdadeiro é indigno; e tenta-se retirar dele uma essência, uma poesia, sob pretexto de que é preciso expurgar e engrandecer a natureza. Até agora, as diferentes escolas literárias bateram-se apenas sobre a questão de saber com que máscara se devia vestir a verdade para que ela, em público, não tivesse o ar de uma desavergonhada. Os clássicos tinham adoptado o peplo, os românticos fizeram uma revolução para impor a cota de malha e o gibão. No fundo, estas mudanças de vestuário são pouco importantes, o carnaval da natureza continua. Mas, hoje, chegam os naturalistas e declaram que o verdadeiro não tem necessidade de roupagens; deve avançar na sua nudez. Aqui, repito-o, reside a querela.

(...)

Tomai então o meio contemporâneo e tentai fazer os homens viver aí: escrevereis belas obras. Sem dúvida, é preciso fazer um esforço, é preciso libertar da confusão da vida a fórmula simples do naturalismo. Eis aqui a dificuldade, fazer coisas grandes com assuntos e personagens que os nossos olhos, acostumados aos espectáculos de cada dia, acabaram por achar pequenos. É mais cómodo, eu sei, apresentar uma marioneta ao público, chamar à marioneta Carlos Magno e enchê-la a um tal ponto de tiradas, que o público imagina estar a ver um colosso; isto é mais cómodo do que pegar num burguês da nossa época, um homem grotesco e mal arranjado e tirar dele uma poesia sublime, fazer dele, por exemplo, o Pai Goriot, o pai que dá as suas entranhas às suas filhas, uma figura enorme de verdade e amor, que nenhuma literatura pode oferecer igual.

Nada é tão fácil como trabalhar com padrões, com fórmulas conhecidas; e os heróis, no gosto clássico ou romântico, custam tão pouco esforço que se fabricam à dúzia. É um artigo corrente que

atравanca a nossa literatura. Pelo contrário, o esforço torna-se muito custoso quando se quer um herói real, sabiamente analisado, de pé e agindo. Eis sem dúvida a razão por que o naturalismo aterroriza os autores habituados a pescar os grandes homens nas águas turvas da história. Ser-lhes-ia necessário escavar a humanidade demasiado profundamente, aprender a vida, ir direito à grandeza real e pô-la a trabalhar com mão poderosa. E que não se negue esta verdadeira poesia da humanidade; foi libertada no romance, pode sê-lo no teatro; só falta encontrar-lhe uma adaptação.

(...)

Seguramente, não me posso pronunciar sobre a forma que tomará o drama de amanhã; é ao génio que é preciso deixar o cargo de falar. Mas permitir-me-ei, no entanto, indicar a via pela qual penso que o nosso teatro se encaminhará.

Trata-se primeiro de abandonar o drama romântico. Seria desastroso retomar os seus processos de exagero, a sua retórica, mesmo a sua teoria da acção, às custas da análise dos caracteres. Os mais belos modelos do género não são mais, como foi dito, do que óperas de grande espectáculo. Creio portanto que se deve recuar até à tragédia, mas não, bom Deus!, para lhe retomar agora a sua retórica, o seu sistema de confidentes, de declamação, de narrativas intermináveis; mas para regressar à simplicidade da acção e ao único estudo psicológico e fisiológico das personagens. O quadro trágico assim entendido é excelente: um facto desenrolando-se na realidade e suscitando nas personagens as paixões e os sentimentos cuja análise exacta seria o único interesse da peça. E isto no meio contemporâneo, com o povo que nos cerca.

Se não retornamos ao cenário abstracto, é porque, sinceramente, não podemos. Não há o mínimo embaraço da nossa parte. O cenário exacto impõe-se por si, pouco a pouco, como a roupa exacta. Não é uma questão de moda, é uma questão de evolução humana e social.

Não podemos mais regressar aos dísticos de Shakespeare, da mesma maneira que não podemos tornar a viver no século dezasseis. Isso está-nos proibido. Sem dúvida que obras-primas nasceram nessa convenção do cenário, porque estavam nela como no seu solo natural. Mas esse solo não é mais o nosso, e desconfio que um autor dramático de hoje não criará nada de vivo se não plantar solidamente a sua obra na nossa terra do século dezanove.

Como é que um homem com a inteligência do senhor Sarcey não tem conta do movimento que transforma continuamente o teatro? Ele é muito letrado, muito erudito; conhece como nenhum outro o nosso reportório antigo e moderno; tem todos os documentos para seguir a evolução que se produziu e que continua. Está aqui um estudo de filosofia literária que o deveria tentar. Em vez de se fechar numa retórica estreita, em vez de não ver no teatro senão um género submetido a leis, porque é que ele não escancara a sua janela e considera o teatro como um produto humano, variando com as sociedades, alargando-se com as ciências, indo cada vez mais em direcção a essa verdade que é o nosso objectivo e o nosso tormento?

Fico-me pela questão dos cenários. Vede como o cenário abstracto do século dezasete corresponde à literatura dramática do tempo. O meio não conta ainda. Parece que a personagem anda no ar, liberta dos objectos exteriores. Não tem influência sobre eles, e nunca é determinada por eles. Mantém-se sempre no estado de tipo, nunca é analisada como indivíduo. Mas, o que é mais característico, é que a personagem é então um simples mecanismo cerebral; o corpo não intervém, apenas a alma funciona, com as suas ideias, os seus sentimentos, as paixões. Numa palavra, o teatro da época usa o homem psicológico, ignora o homem fisiológico. Daí, o meio não tem qualquer papel a desempenhar, o cenário torna-se inútil. Pouco importa o lugar em que a acção se passa, a partir do momento em que se recusa aos diferentes cenários qualquer influência sobre as

personagens. Pode ser um quarto, um vestíbulo, uma floresta, uma encruzilhada; mesmo um dístico bastará. O drama reside unicamente no homem, neste homem convencional que foi despojado do seu corpo, que não é mais um produto do solo, que não se embebe no ar natal. Assistimos apenas ao trabalho de uma máquina intelectual, posta de parte, funcionando na abstracção.

Não discutirei aqui se, em literatura, é mais nobre manter-se nesta abstracção do espírito ou dar ao corpo o seu grande lugar, por amor da verdade. De momento, trata-se de constatar simples factos. Pouco a pouco, produziu-se a evolução científica, e vimos a personagem abstracta desaparecer para dar lugar ao homem real, com o seu sangue e os seus músculos. A partir deste momento, o papel dos meios tornou-se cada vez mais importante. O movimento que se operou nos cenários parte disso, porque, em suma, os cenários não são mais do que os meios onde nascem, vivem e morrem as personagens.

(E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Fasquelle, 1907, pp. 18, 21-23 e 98-99.)

51 – STRINDBERG: *PREFÁCIO A MENINA JÚLIA* (1888)

August Strindberg (1849-1912), escritor sueco, foi autor de novelas e peças de teatro. Depois de se ter interessado pelo naturalismo, e ter mesmo considerado escrever peças naturalistas, definiu a sua óptica própria: simplificar os elementos materiais para concentrar a atenção sobre o drama psíquico. De facto, a sua psicologia «científica» (muito influenciada pelas ideias de Charcot e os progressos da psicologia no fim do século XIX) faz mais ou menos re-bentar o molde naturalista. É esta definição de uma nova psicologia que dá o seu interesse ao célebre prefácio a Menina Júlia (1888).

A personagem e a nova psicologia

Já expliquei a triste sorte da Menina Júlia por todo um conjunto de circunstâncias: os instintos profundos da mãe, a educação deplorável que lhe deu o pai, as suas próprias tendências e a sugestão exercida pelo noivo sobre um cérebro fraco e degenerado, depois, no imediato, pela atmosfera da festa de S. João, a ausência do pai, a indisposição mensal, o contacto com os animais, o poder erótico das flores, a exaltação da dança, o mistério da noite e, finalmente, o acaso que empurra o par para um quarto escondido e a audácia do homem sobreexcitado.

Não me inspirei exclusivamente nem na fisiologia nem na psicologia; não tive em conta a hereditariedade maternal ou a menstruação da filha, ou a sua amoralidade; também não me contentei com pregar moral.

Esta multiplicidade de motivações, ficarei lisonjeado por ver que outros já a relevaram antes de mim e que não sou o único a avançar paradoxos, nome que se dá com boa vontade às descobertas.

No que respeita à «pintura de caracteres», já apresentei de propósito as minhas personagens como tendo «falta de carácter». Eis porquê:

A palavra carácter, com o curso dos tempos, adquiriu sentidos muito diversos. Na origem, indicava o traço dominante de um ser e era confundido com o temperamento. Depois, no vocabulário corrente, tornou-se sinónimo de autómato e designava um indivíduo incapaz de evoluir, petrificado na sua natureza primitiva ou num papel adoptado de uma vez por todas, enquanto aquele que sabia adaptar-se, ir ao sabor do vento e navegar destramente no rio da vida, era considerado como tendo falta de carácter. Era denegrido porque era difícil de compreender e de catalogar. Este ideal de imobilidade passa para a cena onde a mentalidade burguesa tinha sempre dominado. Um «carácter» era aí uma personagem completamente alegre,

ou triste, ou permanentemente embriagada. Para o individualizar, bastava fazê-lo sofrer de uma enfermidade: o pé aleijado, perna de pau ou nariz vermelho, ou então fazê-lo repetir incansavelmente uma mesma expressão: «Eis o que é perfeito!», «Barkis o quer!» e assim por diante. Este modo de simplificar os homens encontra-se já no grande Molière, Harpagão é unicamente avaro, um grande financeiro, um pai perfeito, um vereador excelente. De resto, o seu «vício» é lucrativo para a sua filha e para o seu genro, que são os seus herdeiros e não o deveriam censurar, sofrendo apenas por esperar um pouco para se poderem casar. Não creio então nos caracteres simples nem nos julgamentos sumários de um autor: este é estúpido, aquele brutal, um terceiro ciumento, um quarto avaro, e assim por diante. Os escritores naturalistas sabem quanto a alma humana é complexa, e que «o vício» tem um reverso que estranhamente se assemelha à virtude.

As minhas personagens são caracteres modernos, vivendo numa época de transição, mais agitada e mais nervosa que a anterior. Pinte-os então hesitantes, divididos, esquartelados entre a tradição e a revolta. Por outro lado, não me parece inverosímil que, através dos jornais e das conversas, as ideias modernas tenham penetrado até à classe dos criados.

A alma das minhas personagens (o seu carácter) é um conglomerado de civilizações passadas e actuais, de pedaços de livros e de jornais, de pedaços de homens, de retalhos de fatiotas de domingo tornados farrapos, tal como a própria alma é uma colagem de peças de todos os tipos. E também mostrei como os meus caracteres se formaram, deixando o que é fraco roubar as palavras ao mais forte e repeti-las, deixando os espíritos roubar as «ideias», as sugestões como se diz, uns dos outros.

52 – MAETERLINCK: O TESOURO DOS HUMILDES (1896)

Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um poeta e autor dramático belga. A encenação da sua obra Pélias e Melisanda, montada por Lugné-Poe em Paris em 1892, marca uma data importante no desenvolvimento do teatro simbolista. Às reivindicações naturalistas Maeterlinck opõe um teatro poético, que quer dar acesso a essas realidades profundas e escondidas que estão para além da vida vulgar – um teatro em que reinem os valores do mistério e do sonho. Para esta dramaturgia do inexprimível e do alusivo, o próprio Maeterlinck desejava uma encenação tão despojada quanto possível. É significativo que a sua obra – em particular Pélias e Melisanda, e O Pássaro Azul (escrito em 1909) – posteriormente se tenham inscrito no repertório de encenadores tão diferentes como Meyerhold, Stanislavski e Copeau, cada vez que se quiseram questionar sobre o teatro enquanto arte da sugestão.

O TRÁGICO QUOTIDIANO¹

O poeta acrescenta à vida vulgar um não-sei-quê que é o segredo dos poetas, e de repente ela aparece na sua grandeza prodigiosa, na sua submissão às potências desconhecidas; nas suas relações que não acabam, e na sua miséria solene.

Um químico deixa cair algumas gotas misteriosas num copo que parece conter apenas água clara: e imediatamente um mundo de cristais se eleva até aos bordos e revela-nos o que existia em suspensão nesse copo, no qual os nossos olhos incompletos não tinham visto nada. Assim, em *Filoctetes*, parece que a pequena psicologia das três personagens principais não forma mais que as paredes da

¹ Ver nota 2, p. 146. (N.F.)

taça que contém a água pura, que é a vida vulgar, na qual o poeta vai deixar cair as gotas reveladoras do seu génio...

* * *

Também, não é nos actos, mas nas palavras, que se encontra a beleza e a grandiosidade das belas e grandes tragédias. É apenas nas palavras que acompanham e explicam os actos que elas se revelam? Não; é preciso que haja outra coisa além do diálogo exteriormente necessário. Não há mais que as palavras que primeiro parecem inúteis que contam verdadeiramente numa obra. É nelas que se esconde a sua alma. Ao lado do diálogo indispensável, existe quase sempre um outro diálogo que parece supérfluo. Examinai atentamente e vereis que é o único que a alma escuta profundamente, porque é apenas nesse local que lhe falam. Reconhecereis também que é a qualidade e a extensão desse diálogo inútil que determina a qualidade e o alcance infável da obra.

Acontece a todos os homens na vida quotidiana ter que resolver com palavras um situação muito grave. Pensai um pouco nisso. Será sempre nestes momentos, será mesmo aquilo que normalmente dizeis, ou que vos respondem, que é o mais importante? Ou será que outras forças, outras palavras que não se ouvem mas são postas em jogo, determinam o acontecimento? O que eu digo muitas vezes conta pouco, mas a minha presença, a atitude da minha alma, o meu futuro e o meu passado, o que nascerá de mim, o que morreu em mim, um pensamento secreto, os astros que me aprovam, o meu destino, mil e mil mistérios que me cercam e que vos cercam, eis o que vos fala nesse instante trágico e eis o que me responde. Sob cada uma das minhas palavras e sob cada umas das vossas, há tudo isto, e é sobretudo isto que vemos, e é sobretudo isto que ouvimos apesar de nós. Se vós viestes, vós o «esposo ultrajado», o «amante

enganado», a «mulher abandonada», com a intenção de me matar, não são as minhas súplicas mais eloquentes que poderão fazer parar o vosso braço. Mas pode acontecer que encontreis então uma dessas forças inesperadas e que a minha alma, que sabe que elas velam em volta de mim, vos diga uma palavra secreta que vos desarme. Eis as esferas em que as aventuras se decidem, eis o diálogo cujo eco é preciso ouvir. E é esse eco que se ouve, – com efeito, de modo extremamente enfraquecido e variável, é verdade, – em algumas das grandes obras de que antes falava. Mas não nos poderíamos tentar aproximar mais ainda destas esferas onde tudo se passa «na realidade»?

Parece que o querem tentar. Há algum tempo, a propósito do drama de Ibsen onde mais tragicamente se entende este diálogo «de segundo grau», a propósito de *Solness o Construtor*, tentava mais desajeitadamente ainda penetrar os seus segredos. Portanto, são os traços análogos da mão do mesmo cego sobre a mesma parede que se dirigem também para os mesmos vislumbres. Em *Solness*, dizia eu, o que é que o poeta acrescentou à vida para que ela nos apareça tão estranha, tão profunda e inquietante sob a sua puerilidade exterior? Não é fácil descobri-lo, e o velho mestre guarda mais de um segredo. Parece mesmo que o que ele quis dizer não foi mais que pouca coisa ao olhar daquilo que lhe foi preciso dizer. Ele deu a liberdade a algumas potências da alma que nunca tinham sido livres e talvez tenha sido possuído por elas. «Vedes, Hilda, exclama Solness, vedes? Há tanta feitiçaria em vós como em mim. É esta feitiçaria que faz agir as potências exteriores. E é preciso estar disponível. Quer se queira ou não, é preciso.»

Há feitiçaria neles como em todos nós. Hilda e Solness são, penso, os primeiros heróis que se sentem viver um instante na atmosfera da alma, e essa vida essencial que descobriram em si, para além da sua vida normal, assombra-os. Hilda e Solness são duas

almas que entreviram a sua situação na vida verdadeira. Há mais de uma maneira de conhecer um homem. Tomo, por exemplo, dois ou três seres que vejo quase todos os dias. É provável que durante muito tempo não os distinga senão pelos seus gestos, os seus hábitos exteriores ou interiores, a sua maneira de sentir, de agir e de pensar. Mas, em toda a amizade um pouco longa, chega um momento misterioso em que nos apercebemos, por assim dizer, da situação exacta do nosso amigo em relação ao desconhecido que o cerca, e à atitude do destino relativamente a ele. É a partir desse momento que ele nos pertence verdadeiramente. Vimos de uma vez por todas de que maneira os acontecimentos se conduzirão a respeito dele. Sabemos que este poderá retirar-se para os confins da sua habitação e ficar o mais imóvel possível com receio de agitar alguma coisa nos grandes reservatórios do futuro, a sua prudência não lhe servirá de nada, e os acontecimentos inumeráveis que lhe estão destinados descobri-lo-ão qualquer que seja o lugar em que se esconda, e baterão sucessivamente à sua porta. E por outro lado, não ignoramos que aqueloutro sairá inutilmente à procura de todas as aventuras. Regressará sempre de mãos vazias. Uma ciência infalível parece ter nascido sem razão na nossa alma no dia em que os nossos olhos se abriram desta maneira, e estamos seguros que tal acontecimento, que todavia parece estar ao alcance da mão de tal homem, nunca lhe poderá ocorrer.

A partir desse instante, uma parte especial da alma reina sobre a amizade dos seres mais inteligentes e mesmo mais obscuros. Há uma espécie de transposição da vida. E quando por acaso encontramos um desses que conhecemos assim, embora conversemos sobre a neve que cai, ou as mulheres que passam, há em cada um de nós uma pequena coisa que se saúda, se examina, se interroga secretamente, se interessa pelas conjunturas e fala de acontecimentos que não nos é possível compreender...

Creio que Hilda e Solness se encontram nesse estado e se percebem desse modo. Os seus propósitos não se assemelham a nada do que ouvimos até aqui, porque o poeta tentou misturar numa mesma expressão o diálogo interior e exterior. Reinam nesse drama sonambúlico não sei que novas potências. Tudo o que aí se diz simultaneamente esconde e descobre as fontes de uma vida desconhecida. E se ficamos espantados por momentos, não se deve perder de vista que a nossa alma é, muitas vezes, aos nossos pobres olhos, uma potência muito louca, e que existem no homem regiões mais fecundas, mais profundas e mais interessantes que as da razão ou da inteligência.

(M. Maeterlinck, *Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896, «Le tragique quotidien».)

53 – JARRY: DA INUTILIDADE DO TEATRO PARA O TEATRO (1896)

Alfred Jarry (1873-1907), poeta e dramaturgo francês que começa a sua actividade literária colaborando no Mercure de France, esteve ligado ao grupo simbolista. Ficou conhecido sobretudo como o autor de Ubu Rei (1896) e Ubu Agrilhoado (publicado em 1900 mas apenas representado em 1937) e como inventor da «patafísica» ou ciência das soluções imaginárias. A importância que dá, por um lado à busca do grotesco, por outro ao uso da máscara e da marioneta, faz dele um precursor do teatro moderno.

Cenário e jogo abstracto

Se existem em todo o universo quinhentas pessoas que sejam um pouco Shakespeare e um pouco Leonardo relativamente à infi-

nita mediocridade, não será justo que se ceda a esses quinhentos bons espíritos o que se prodigaliza aos auditores do senhor Donnay, o repouso de não ver sobre a cena o que não compreendem, o prazer activo de criar também um pouco à medida e de prever?

O que se segue é um índice de alguns objectos notoriamente horríveis e incompreensíveis para esses quinhentos espíritos e que atravancam a cena sem utilidade, na primeira fila o *cenário* e os *actores*.

O cenário é híbrido, nem natural nem artificial. Se fosse semelhante à natureza, seria um duplicado supérfluo... Falar-se-á mais adiante da natureza como cenário. Não é artificial no sentido em que não dá ao artista a realização do exterior visto através de si, ou melhor, criado por si.

Ora, seria muito perigoso que o poeta impusesse a um público de artistas o cenário tal qual ele próprio o pintasse. Numa obra escrita, quem sabe ler vê aí o sentido expressamente escondido para ele, reconhece o rio eterno e invisível e chama-lhe *Anna Perenna*. A tela pintada realiza um aspecto desdobrável por muito poucos espíritos, sendo mais árduo extrair a qualidade de uma qualidade, do que a qualidade de uma quantidade. E é justo que cada espectador veja a cena com o cenário que convém à sua visão da cena. Diante de um grande público, diferentemente, não interessa que cenário artístico é bom, dado que a multidão não compreende por si, mas segue a autoridade.

Há duas espécies de cenários, interiores e debaixo do céu. Ambos têm a pretensão de representar salas ou campos naturais. Não regressaremos à questão, entendida de uma vez por todas, da estupidez do *trompe-l'œil*. Mencionemos que o dito *trompe-l'œil* provoca a ilusão naquele cuja vista é grosseira, quer dizer, não vê, e escandaliza quem vê a natureza de uma maneira inteligente e eligente, apresentando-lhe a caricatura feita por aquele que a não compreende. Zéuxis enganou os animais ferozes, dizem, e Ticiano a um estalajadeiro.

O cenário feito por aquele que não sabe pintar aproxima-se mais do cenário abstracto, que não dá senão a substância; como também o cenário que se simplificou escolhendo os acidentes úteis.

Já experimentámos cenários *heráldicos*, quer dizer designando com uma cor unida e uniforme toda uma cena ou um acto, as personagens passando harmónicas sobre este campo de brasão. Isto é um pouco pueril, porque a dita cor estabeleceu-se sozinha (e mais exacta, porque é preciso ter em conta o daltonismo universal e todas as idiossincrasias) sobre um fundo que não tinha cor. Tentamos arranjá-lo simplesmente e de uma maneira simbolicamente exacta com uma tela não pintada ou o avesso de um cenário, cada um penetrando no *local* que quer, ou melhor, se o autor soube o que queria, o verdadeiro cenário exosmótico sobre a cena. O dístico trazido de acordo com as mudanças de lugar evita ao não-espírito a recordação periódica pela mudança de cenários materiais, que se percebem sobretudo no momento da sua diferença.

Nestas condições, toda a parte de cenário de que se tiver necessidade especial, uma janela que se abre, uma porta que se empurra, é um acessório e pode ser trazido como uma mesa ou um castiçal.

O actor «mete na cabeça» a personagem, e deveria fazê-lo em todo o corpo. Diversas contracções e extensões faciais de músculos são as expressões, jogos fisionómicos, etc. Não se pensou que os músculos continuam os mesmos debaixo da cara fingida e pintada, e que Mounet e Hamlet não têm gémeos zigomáticos, embora anatomicamente se acredite que não existe senão um homem. Ou então consideram-se as diferenças negligenciáveis. O actor deverá substituir a sua cabeça, por meio de uma *máscara* que a encerre, a efígie da PERSONAGEM, a qual não terá, como à maneira antiga, carácter de choro ou de riso (o que não é um carácter), mas o carácter da personagem: o Avaro, o Hesitante, o Ávido acumulando os crimes...

E se o carácter eterno da personagem está incluído na máscara, há um meio simples, paralelo ao caleidoscópio e sobretudo ao giroscópio, de *pôr em foco* os momentos acidentais, um a um ou em vários conjuntos.

O actor antiquado, mascarado de pinturas pouco proeminentes, eleva a uma potência cada expressão pelas tintas e sobretudo pelos relevos, e depois, a cubos e a expoentes indefinidos pelas LUZES.

O que vamos explicar era impossível no teatro antigo, a luz vertical ou nunca suficientemente horizontal sublinhando de sombra toda a saliência da máscara e nunca o bastante porque era difusa.

Contrário às deduções da rudimentar e imperfeita lógica, nesses países solares não há sombra nítida, e no Egipto, sob o trópico de Câncer, não há quase penugem de sombra sobre as caras, sendo a luz reflectida verticalmente como pela face da lua e difundida tanto pela areia do chão quanto pela areia em suspensão no ar.

A *ribalta* ilumina o actor segundo a hipotenusa de um triângulo rectângulo, em que o seu corpo é um dos lados do ângulo recto. E sendo a ribalta uma série de pontos luminosos, quer dizer, uma linha estendendo-se indefinidamente, em relação à estreiteza da cara do actor, à direita e à esquerda da intersecção do seu plano, deve ser considerada como um único ponto iluminante, situado a uma distância indefinida, como se estivesse *atrás* do público.

Este está distante pelo seguimento de um menor infinito, não suficientemente menor para que não se possa considerar todos os raios reflectidos pelo actor (ou seja, todos os olhares) como paralelos. E praticamente cada espectador vê a máscara pessoal de um modo *igual*, com as diferenças decerto negligenciáveis, em comparação com as idiossincrasias e capacidades de compreender diferentemente, que é impossível atenuar — as quais, além disso, se neutralizam numa multidão enquanto rebanho, quer dizer, multidão.

Com pequenos acenos de cabeça de cima para baixo e de baixo para cima e oscilações laterais, o actor desloca as sombras sobre toda a superfície da sua máscara. E a experiência prova que seis posições principais (e outras tantas para o perfil, que são menos nítidas) são o suficiente para todas as expressões. Não damos exemplos porque variam segundo a essência primeira da máscara, e porque todos os que já viram um teatro de fantoches puderam comprová-lo.

Como são expressões simples, são universais. O erro grave da pantomima actual é de chegar à linguagem mímica convencional, cansativa e incompreensível. Um exemplo desta convenção: uma elipse vertical à volta da cara com a mão e um beijo sobre essa mão para dizer a beleza sugerindo o amor. – Um exemplo de gesto universal: a marioneta testemunha o seu espanto com um recuo violento e um choque do crânio contra os bastidores.

Através de todos estes acidentes subsiste a expressão substancial, e em muitas cenas o mais belo é a impassibilidade da máscara única, manifestando-se nas palavras hilariantes ou graves. Isto só é comparável à mineralidade do esqueleto dissimulado sob as carnes animais, cujo valor tragicómico foi reconhecido em todos os tempos.

(A. Jarry, «De l'inutilité du théâtre au théâtre», *Mercure de France*, Setembro de 1896, Paris.)

54 – ANTOINE: *CONVERSA SOBRE A ENCENAÇÃO* (1903)

André Antoine (1858-1943), encenador francês, foi o fundador do Théâtre Libre (em 1887). Introduziu em França o naturalismo no teatro, enquanto paralelamente Stanislavski o introduzia na Rússia, Bellasco nos Estados Unidos e que, na Alemanha, Otto Brahm fundara sobre o modelo francês a Freie Bühne. Antoine, de alguma

maneira, realiza o programa de Zola (que além disso sustentou e por assim dizer «patrocinou» os começos do Théâtre Libre). Por outro lado – e como Stanislavski – foi muito marcado pelo trabalho dos Meiningen realizado na Alemanha desde 1870 e dominado pelo realismo histórico, a preocupação com a unidade da imagem cénica e da relação dinâmica a estabelecer entre o actor e o cenário, a renovação da interpretação (em particular com a introdução da famosa interpretação de costas).

Antoine não deixou uma obra teórica importante. O texto essencial para a exposição dos seus princípios continua a ser a Conversa sobre a encenação.

As tarefas do encenador naturalista

Quando, pela primeira vez, tive que encenar uma obra, apercebi-me claramente de que a tarefa se dividia em duas partes distintas: uma, toda material, quer dizer a constituição do cenário servindo de meio à acção, à disposição e agrupamento das personagens; a outra, imaterial, quer dizer a interpretação e o movimento do diálogo. Então, primeiro pareceu-me ser útil, indispensável, criar com cuidado, e sem qualquer preocupação com os acontecimentos que aí deveriam ocorrer, o cenário, o meio. – Porque é o meio que determina os movimentos das personagens, e não os movimentos das personagens que determinam o meio.

Esta simples frase tem o ar de nada dizer de novo; no entanto, é todo o segredo da impressão de novidade que no princípio deram as experiências do Teatro Livre.

Como se tem o deplorável hábito de regulamentar os primeiros agrupamentos dos artistas sobre o teatro vazio, sobre a cena nua, antes da construção do cenário, somos incessantemente reconduzidos às quatro ou cinco «plantações» clássicas, mais ou menos ornamentadas

segundo o gosto dos directores ou o talento dos cenógrafos, mas sempre identicamente as mesmas.

Para que um cenário fosse original, engenhoso, característico, era preciso estabelecê-lo primeiro, segundo uma coisa vista, paisagem ou interior; era preciso estabelecê-lo, se fosse um interior, com as suas quatro faces, as suas quatro paredes, sem se preocupar com a que deve desaparecer mais tarde para deixar penetrar o olhar do espectador.

Seria preciso em seguida dispor as saídas naturais observando as verosimilhanças arquitecturais, indicar exactamente, traçar fora desse cenário as salas, os vestíbulos para os quais dão essas saídas; mobilar no papel esses apartamentos destinados a não ser percebidos senão em parte pelo entreabrir das portas – numa palavra, erguer a casa completa em volta do local da acção.

E sentis quanto, após este primeiro trabalho ser efectuado, se tornará cómodo e interessante, depois de ter examinado esta paisagem, ou este apartamento sob todos os seus aspectos, escolher o ponto exacto em que se deverá fazer a secção do que nos permitirá retirar a famosa quarta parede, mantendo o cenário com o seu aspecto mais característico e mais adequado à acção?

(...)

Agora, começa a segunda parte da tarefa. Podemos fazer entrar as personagens, a sua habitação está pronta, cheia de vida e clareza. Mas aqui vamos reencontrar, sob a cor das tradições, todas as rotinas, todas as resistências, toda a herança nefasta de antigamente. Prepararam-nos estátuas e precisávamos de criaturas humanas e agindo. Temos que fazer viver as personagens a sua existência diária, e chegam-nos homens e mulheres a quem ensinaram que no teatro nunca se deve, como na vida, falar a andar. Não deixarão, como acontecia há duzentos e cinquenta anos atrás, de se dirigir ao público, de sair da sua personagem para comentar ou sublinhar o que o autor colocou na sua boca.

Ensinaram-lhes (sempre o estilo pomposo!) que é preciso acentuar correctamente, gritar de acordo com as regras, fazer todas as ligações entre as palavras sob pena de parecer vulgar e familiar. Aprenderam a procurar efeitos de pormenor, sem interesse e sem significado para o conjunto, a solicitar a qualquer preço a aprovação do público por processos e truques de profissão. Só têm ao seu serviço, para traduzir o indivíduo que representam, dois únicos instrumentos, a voz e a cara; o resto do corpo não participa na acção. Usam luvas, vêm sempre em traje de gala e, não possuindo mais as farpelas majestosas ou elegantes de antigamente, trazem uma flor na botoeira e anéis.

Rigorosamente formados nos movimentos rudimentares e primitivos do nosso teatro clássico, deformados para sempre pelas cenas de «furor» ou de «sonhos», ignoram a complicação, a variedade, os matizes, a vida do diálogo moderno, a destreza das frases, as suas entoações indirectas, os subentendidos, os seus silêncios eloquentes.

Eis o balanço de quase todos os nossos principiantes, dos que fizeram os estudos completos, e vemos todos os anos dezenas partir, encafuar-se na província com esta bagagem antiquada que os incomodará em toda a sua carreira.

O melhor do nosso pessoal teatral (abro uma excepção, bem entendido, para a Comédie Française, cujos artistas são unicamente e com razão preparados para as interpretações clássicas), é recrutado junto dos actores que saíram do posto, que se fizeram a si mesmos em contacto do público, e no sério labor das repetições minuciosas. Eles tartamudeiam talvez, como Dupuis, Réjane e Huguenet, não «dizem», mas vivem os seus papéis, e são os intérpretes maravilhosos da literatura dramática contemporânea. Estes sabem que:

O movimento é o meio de expressão mais intenso de um actor; que toda a sua pessoa física faz parte da personagem que representam, e que nalguns momentos da acção, as suas mãos, as suas

costas, os seus pés podem ser mais eloquentes que uma tirada; que cada vez que o actor é apercebido sob a personagem a fábula dramática é interrompida; e que ao sublinhar uma palavra, destroem-lhe o efeito.

Sabem ainda que cada cena de uma peça tem o seu movimento próprio, subordinado ao movimento geral da obra, e que um ar de conjunto não deve ser entravado por nada, nem pelo esperar pelo ponto, nem por uma preocupação com os efeitos pessoais.

Enfim, vivem as suas personagens sob os nossos olhos, apresentam-nos docilmente todos os aspectos, sejam materiais, sejam morais. O estilo nobre, esse flagelo eterno de todas as artes, que esteve sempre em luta com a verdade e a vida, desapareceu das suas preocupações e o teatro de costumes, as comédias de carácter, as peças sociais do nosso tempo encontram neles os seus intérpretes indispensáveis.

Este ensinamento gelado do Conservatório, aplicado indiferentemente a gerações inteiras de jovens em vista de um único teatro que não utilizará um em dez, faz um número incalculável de vítimas. A escola falsifica e nivela os temperamentos, deixa correr ao acaso, no molde dos seus heróis clássicos, todos os jovens talentos de que o teatro moderno teria uma necessidade tão premente.

(A. Antoine, «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, 1 de Abril de 1903, Paris, pp. 603-4 e 609-11.)

55 – STANISLAVSKI: A FORMAÇÃO DO ACTOR (1926)

(Colocam-se aqui os textos de Stanislavski apesar de a sua data de publicação ter sido mais tardia, porque em Stanislavski a prática

precedeu largamente a teoria, e foi devido a essa prática que, desde o início do século, ele exerceu enorme influência – incluindo sobre aqueles que, como Meyerhold ou Tairov, se vão definir contra ele.)

Constantin Stanislavski (1863-1938), actor e encenador russo, foi o fundador do Teatro Artístico de Moscovo (em 1898) e os seus princípios inscrevem-se na corrente naturalista. Se não teve conhecimento do trabalho de Antoine em Paris, em contrapartida apreciava muito o dos Meiningen. A sua contribuição fundamental dentro do quadro do movimento naturalista foi o de redefinir a noção de realismo colocando a tónica sobre o «realismo interior», e de se ligar ao problema da formação do actor. Como é que o actor pode produzir o verdadeiro, o vivido, numa situação de teatro que é por essência artificial? A resposta de Stanislavski apoia-se num conjunto de técnicas interiores e exteriores, constitutivas de uma psicofísica do actor que se costuma chamar de «o Sistema» de Stanislavski. Os dois livros fundamentais de Stanislavski, A Formação do Actor e A Constituição da Personagem, deveriam inscrever-se numa vasta obra-súmula, nunca acabada, que teria traçado o caminho completo da educação do actor.

A influência de Stanislavski foi imensa. Nas escolas do actor nos países de Leste, é o Sistema que serve de base. Nos Estados Unidos, o Actor's Studio retomou os elementos principais da técnica interior, projectando-lhe uma perspectiva particular vinda da psicanálise. Grotowski, na Polónia, partiu das questões essenciais propostas por Stanislavski para procurar novas respostas... As propostas de Stanislavski não deixaram, na Europa e nos Estados Unidos, de habitar o trabalho do actor contemporâneo.

1. Viver o papel

«Porque o que pode acontecer de melhor a um actor, é ser completamente absorvido pelo seu papel. Então, involuntariamente, ele

põe-se a viver a sua personagem, sem mesmo saber o que sente, sem pensar no que faz, guiado pela sua intuição e pelo seu subconsciente, e tudo se passa de modo automático. Salvini dizia que um grande actor deve ser habitado por sentimentos. Que ele deve «sentir» a sua personagem e viver as suas emoções, não apenas uma ou duas vezes enquanto ensaia o seu papel, mas de uma maneira mais ou menos intensa cada vez que representa, seja à primeira ou à milésima vez. Infelizmente, é uma coisa que não depende dele. O nosso consciente não pode penetrar no domínio do subconsciente. Mesmo se aí chegasse, o subconsciente, tornando-se então consciente, desapareceria.

«É uma aposta. Só o subconsciente nos pode proporcionar a inspiração de que temos necessidade para criar. Mas não é senão graças ao consciente, parece, que por princípio o suprime, que podemos usar o inconsciente.

«Felizmente há uma saída. Basta empregar um meio indirecto. Há no espírito humano alguns elementos acessíveis que dependem da consciência e da vontade e que, por sua vez, são capazes de agir sobre os processos psicológicos involuntários.

«Isto exige um trabalho de criação extremamente complicado, que se efectua em parte sob o controlo do consciente, mas que, numa proporção mais vasta, é subconsciente e involuntário.

«Existe uma técnica especial que permite utilizar o subconsciente no trabalho de criação. Trata-se de deixar à natureza o cuidado de tudo o que é, no sentido mais vasto da palavra, subconsciente, e de nos limitarmos ao que está ao nosso alcance. Quando a intuição e o subconsciente aparecem no nosso trabalho, devemos saber não os contrariar.

«Não se pode criar constantemente com ajuda do subconsciente ou da inspiração. Não existe um génio assim. É por isso que deveis aprender antes de mais a criar conscientemente e com muita acuidade, porque é o melhor meio de abrir caminho ao desabrochar do inconsciente e, por ele, da inspiração. Quantos mais momentos

de criação conscientes tiverdes na vossa interpretação, tanto mais hipóteses tereis de encontrar a inspiração.

«Pouco importa que a vossa interpretação seja boa ou má», escrevia Stchepkine¹ ao seu aluno Choumski, «o importante é que seja verdadeira.» Para que a vossa interpretação seja verdadeira, deve ser acurada, lógica, coerente; deveis pensar, lutar, sentir e agir em comunicação com a vossa personagem.

«Assim que captardes todos estes processos internos, e os adaptardes à vida espiritual e física da personagem que encarnais, então viveis o vosso papel. É o que mais conta no vosso trabalho de criação. Assim que o actor vive a sua personagem, não apenas abre caminho à inspiração, mas chega assim a realizar um dos seus objectivos principais. Não se trata de exprimir unicamente a vida exterior da personagem. É preciso ainda adaptar-lhe as suas próprias qualidades humanas, derramar-lhe toda a sua alma. O objectivo fundamental da nossa arte é criar a vida profunda de um espírito humano e exprimi-la sob uma forma artística.

«É por isso que começamos sempre pelo aspecto interior do papel e procuramos criar a sua vida espiritual servindo-nos desse procedimento interno que consiste em viver o papel. E deveis vivê-lo experimentando realmente os sentimentos que com ele se relacionam de cada vez que o recriais.

«Das raízes profundas do inconsciente sobem os sentimentos que nem sempre podemos analisar e que só se revelam quando o actor se encontra em plena posse da sua natureza consciente. É deste modo que a expressão do inconsciente depende do consciente. Mas se violais as leis da vida orgânica natural e se deixais de agir de uma maneira equilibrada, então o subconsciente, que é extremamente sensível, alarma-se e retira-se. Para evitar isso, estudai primeiro o vosso papel conscientemente e depois representai-o com

¹ Célebre actor russo do séc. XIX. (N.F.)

fidelidade. Nesta preparação interior do papel o realismo é essencial, porque arrasta o subconsciente e arrisca-se a despoletar a inspiração.»

«Segundo o que acabais de referir, creio compreender que devemos assimilar uma técnica psicológica que consiste em viver o papel e isso deve-nos levar ao nosso objectivo principal, que é criar a vida de um espírito humano», diz Paul Choustov¹.

«É exacto, respondeu Tortsov. Mas devo acrescentar que o nosso objectivo não é apenas criar a vida de um espírito humano, mas também 'exprimi-la sob uma forma estética e artística'. O actor tem a obrigação de viver a sua personagem interiormente e depois dar dessa experiência uma manifestação exterior. Notai bem que, na nossa escola, damos uma importância particular à influência do espírito sobre o corpo. *A fim de exprimir todos os matizes de uma vida em grande parte subconsciente, é absolutamente necessário possuir e dominar um aparelho físico e vocal de uma extrema sensibilidade e cuidadosamente educado.* Deveis ser capazes de reproduzir instantânea e exactamente os sentimentos mais delicados e mais subtis. *É por isso que exigimos de vós um trabalho muito mais intenso do que o dos outros actores.* Deveis exercitar ao mesmo tempo o vosso aparelho psíquico, que vos permitirá criar a vida interior da vossa personagem e o vosso aparelho físico, que exprimirá os seus sentimentos com precisão.

«A expressão exterior de um papel é ela própria grandemente influenciada pelo subconsciente. De facto, nenhuma técnica artificial pode rivalizar com as maravilhas que opera a natureza.

«Indiquei-vos hoje, em grandes linhas, o que para nós é essencial. Acreditamos firmemente e por experiência que só o nosso método, fazendo apelo a uma arte que se refere inteiramente a uma experiência

¹ A formação do actor apresenta-se sob a forma de um diálogo entre o professor – Tortsov – e o seu aluno – Choustov. De facto ambos encarnam o próprio Stanislavski, o principiante – que colocava as questões – e o da maturidade – que propunha as respostas. (N.F.)

humana vivida, é capaz de reproduzir os matizes subtis e as profundezas da vida. Só sob esta forma a arte do teatro é capaz de empolgar os espectadores e, ao mesmo tempo, de os fazer compreender e experimentar profundamente o que se passa em cena, enriquecendo assim a sua vida interior e deixando-lhes impressões que o tempo não apagará.

«Além disso, e isto é de uma importância capital, *as leis naturais sobre as quais repousa o nosso sistema, impedir-vos-ão, no futuro, de vos perderdes.* Se quereis tornar-vos actor, deveis então obrigatoriamente começar pelo estudo desta base.»

2. O «se» mágico

«Imaginais que deveis representar uma cena de um conto de Tchekhov em que um rendeiro, um pouco inocente, indo à pesca desenrosca um parafuso de um carril para lastrar a sua linha. É julgado e condenado severamente. Este incidente puramente fictício irá tocar profundamente alguns, mas para a maioria não será mais do que uma «história divertida». Nunca suspeitarão do drama legal e social que se esconde por detrás desse riso. Mas o actor que deve representar uma das personagens desta cena não pode rir. Tem que reencontrar o estado de espírito do autor e, o que é mais importante ainda, reviver o acontecimento que lhe inspirou a sua história. Como o faríeis?

«O Director esperou. Ficámos todos silenciosos e pensativos. «Nos momentos de dúvida, quando os vossos pensamentos, os vossos sentimentos e a vossa imaginação ficam mudos, lembrai-vos do *se*. O próprio autor não procedeu de outra maneira. E disse para si próprio:

«Que aconteceria se um rendeiro ingénuo, indo à pesca, pegasse num parafuso de um carril?» Fazei a mesma coisa, e acrescentai: «o que é que eu faria se tivesse que julgar este caso?»

«Eu condenaria o criminoso», respondi, sem hesitar.

«Por que motivo? Por ter querido lastrar a sua linha?»

«Por ter roubado um parafuso.»

«Claro que não se deve roubar, concedeu-me Tortsov. Mas podeis punir severamente um homem por um crime de que ele está perfeitamente inconsciente?»

«É preciso fazê-lo compreender que o seu gesto poderia ter causado um acidente terrível», repliquei.

«Por causa de um simples parafuso? Nunca ireis conseguir fazê-lo acreditar nisso!» disse o Director.

«Ele está a fingir. Na realidade, compreende perfeitamente o que fez», digo eu.

«Se aquele que deve representar o papel do rendeiro tiver talento, provar-vos-á pela sua interpretação que não tem qualquer consciência da sua culpabilidade», diz o Director.

A discussão continuou, e ele apresentou todos os argumentos possíveis a favor do acusado. No fim conseguiu abalar-me. Assim que se apercebeu disso, diz-me:

«Provavelmente vós tivestes a mesma reacção que o próprio juiz. Se tivésseis que representar esse papel, sentimentos semelhantes aproximar-vos-iam da vossa personagem.

«A fim de completar esta familiaridade entre o actor e a personagem que ele encarna, acrescentai alguns pormenores precisos que concretizarão a acção. As circunstâncias trazidas pelo *se* provêm de fontes próximas dos vossos próprios sentimentos e têm uma poderosa influência sobre a vida interior do actor. Desde que tenhais estabelecido este contacto entre a vossa vida e o vosso papel, experimentareis esse impulso interior, este choque. Acrescentai-lhe todas as espécies de reacções eventuais apoiadas na vossa experiência de vida, e vereis como vos é fácil acreditar sinceramente na existência do que sois chamados a fazer em cena.

«Se trabalhais um papel inteiro desta maneira tereis criado com todas as peças uma nova vida.

«Os sentimentos assim acordados exprimir-se-ão pelos próprios actos que teriam sido os dessa personagem imaginária caso se encontrasse nas circunstâncias da peça.»

«São conscientes ou inconscientes?» perguntei.

«Procurai vós mesmos. Examinai cuidadosamente cada pormenor da operação, determinai a parte do consciente e a do inconsciente e as suas origens. Nunca chegareis a conclusão nenhuma, porque tudo isso releva do domínio do subconsciente.

«Para vos convencer, perguntai a um actor, depois de uma grande representação, o que é que ele sentiu em cena e o que é que fez. Não poderá responder-vos, porque não tinha consciência do que vivia e é incapaz de se lembrar mesmo das passagens mais importantes. Tudo o que obtereis dele é que estava à vontade em cena e que se sentia perfeitamente em contacto com os outros actores. À parte isso, será incapaz de vos dizer mais. Surpreendê-lo-eis muito se lhe descreverdes a sua interpretação.

Daqui podemos concluir que o se é também um estimulante para o subconsciente criador. Além disso, ajuda-nos a submetermos a esse outro princípio fundamental para a nossa arte: acordar o nosso subconsciente graças a uma técnica consciente.

«Até aqui expliquei as funções do *se* em relação a dois dos princípios fundamentais do nosso sistema. Está ainda mais estreitamente ligado a um terceiro. O nosso grande poeta Pushkin fala dele no seu artigo inacabado sobre o drama.

«Diz, entre outras coisas:

«A sinceridade das emoções, dos sentimentos que parecem verdadeiros nas circunstâncias propostas, é o que se pede ao dramaturgo.»

«Acrescentarei, pela minha parte, que é exactamente o que se exige ao actor.

«Reflecti bem nessa frase e mais tarde dar-vos-ei um exemplo marcante que vos mostrará como o *se* nos ajuda a satisfazer esta exigência.»

Pus-me a repetir em todos os tons: «Sinceridade das emoções, sentimentos que parecem verdadeiros nas circunstâncias propostas...»

«Parai, disse-me o Director. Transformais isso numa banalidade, sem ter descoberto a significação essencial. Se não sois capaz de captar um pensamento no seu conjunto, separai-o em diversos elementos e estudai-os um a um.»

«O que quer dizer exactamente a expressão: circunstâncias propostas?» quis saber Paul.

«Isso quer dizer: o assunto da peça, os factos, os acontecimentos, a época, o tempo e lugar da acção, as condições de vida, a interpretação dos actores e do encenador, a realização, os cenários, os figurinos, os acessórios, a iluminação, o som... todas as circunstâncias que um actor tem que ter em conta ao criar o seu papel.

«*Se* é o ponto de partida; as circunstâncias propostas são o desenvolvimento. Um não pode existir sem o outro, se eles querem conservar cada um o seu carácter estimulante. No entanto, as suas funções são algo diferentes: o *se* dá o impulso à imaginação latente, enquanto as *circunstâncias propostas* constituem a própria base do *se*. Em conjunto ou separadamente, ajudam a provocar um ímpeto interior.»

«E que quer dizer exactamente a sinceridade das emoções?» pergunta Vania¹ com curiosidade.

«Como a palavra indica, emoções humanas, vivas, verdadeiras, sentimentos que o próprio actor tenha já experimentado.»

«Então, continua Vania, o que é: sentimentos que parecem verdadeiros?»

«Isso designa, não os sentimentos em si, mas qualquer coisa que lhes está muito próxima, emoções reproduzidas indirectamente sob o impulso de verdadeiros sentimentos profundos.

¹ No diálogo central entre Choustov e Tortsov misturam-se as intervenções de outros alunos. (N.F.)

«Na prática, eis aproximadamente o que deveis fazer: começai primeiro por imaginar à vossa maneira as circunstâncias 'propostas' pela peça, a concepção do encenador e a vossa própria concepção artística. Toda esta matéria-prima dará as grandes linhas da vida da personagem que deveis encarnar e das circunstâncias nas quais ela vive. É necessário que acrediteis realmente na eventualidade de uma vida assim e que isso se torne para vós tão familiar que vos sintais muito próximos. Se conseguirdes isto, aperceber-vos-eis de que as 'emoções sinceras' ou que os 'sentimentos que parecem verdadeiros' nascem espontaneamente em vós.»

3. A memória afectiva

«O *imprevisto* é muitas vezes um meio excelente para desencadear o trabalho. Foi o que vos ajudou na primeira vez. Mas hoje o efeito está gasto, sabíeis antecipadamente o que se ia passar, tudo era já familiar, os vossos gestos estavam regulados. Nestas condições, ter-vos-á parecido inútil considerar de novo toda a cena e deixar-vos guiar pelas vossas emoções, não é verdade? Uma forma exterior já pronta é muito tentadora para o actor! Não é de surpreender que vós, que estais apenas no princípio, o tivésseis sentido imediatamente e que tenhais dado prova, ao mesmo tempo, de uma excelente memória dos factos. Mas no que respeita à vossa *memória afectiva* não descobri dela nem um traço.»

Pedimos-lhe que nos explicasse este novo termo.

«A melhor explicação que vos posso dar é contar-vos uma história. É assim que Ribot¹ definia essa forma de memória que foi ele o primeiro a caracterizar.

«Dois homens tinham sido surpreendidos pela maré e estavam cercados sobre um rochedo. Depois de terem sido salvos, perguntaram-lhes quais tinham sido as suas impressões. O primeiro recor-

¹ Psicólogo francês do século XIX. (N.F.)

dava-se muito exactamente de cada um dos seus *gestos*, os sítios por onde tinham passado, os rochedos que tinham escalado, etc. O outro não tinha nenhuma recordação do lugar; em troca, lembrava-se de todos os *sentimentos* experimentados: *prazer, apreensão, medo, esperança, dúvida, e enfim pânico*.

«Foi o que se passou na primeira vez que representastes a cena do louco. Ainda vos vejo, pregados ao solo, aterrados, tentando encontrar o bom caminho, com toda a vossa atenção fixada na porta. E adaptados à situação, com que excitamento e com que convicção vos lançastes a representar!

«Mas para conseguir o que fez o segundo homem na história de Ribot, reviver todos os sentimentos que experimentastes no início e representar naturalmente sem ter que fazer um esforço voluntário, teria sido necessário que possuísseis uma *memória afectiva excepcional*.»

(...)

«Mas os impulsos em si mesmos nunca são desejáveis?» perguntei.

«Bem pelo contrário, diz Tortsov. Mas estas emoções fortes, directas e apaixonadas, não se manifestam em cena da maneira que imaginais. Só duram alguns instantes. Sob esta forma são completamente desejáveis, porque acentuam a sinceridade dos nossos sentimentos. Esses ímpetos espontâneos de emoções têm uma força de impulsão irresistível.»

E para nos acautelar, acrescentou:

«Infelizmente não os podemos controlar. São eles que nos conduzem. Não temos então outra escolha senão deixar agir a natureza e desejar, se eles vierem, que não seja em contradição com o papel. É muito tentador, é claro, introduzir na nossa representação sentimentos inesperados, inconscientes. É aquilo com que todos sonhamos e é um dos aspectos mais sedutores da criação artística. Mas não é uma razão para minimizar o papel dos *sentimentos ensaiados*,

provocados pela memória afectiva. Pelo contrário, ligai-vos muito a eles, porque só eles podem, numa certa medida, desencadear a inspiração.

«Recordai-vos do nosso princípio fundamental: é através dos fenómenos conscientes que atingimos o subconsciente.

«Existe um outro motivo para apreciar estas 'emoções ensaiadas'. O actor não constrói o seu papel com a primeira coisa que lhe cai nas mãos. Escolhe cuidadosamente por entre as suas recordações e selecciona de entre as suas próprias experiências os elementos mais sedutores. Tece a alma da sua personagem com sentimentos que lhe são mais queridos que os da sua vida vulgar. Existirá um terreno mais fértil para a inspiração? O artista escolhe o melhor de si mesmo para levar para cena. As formas podem variar segundo as necessidades da peça, mas os sentimentos do artista continuarão vivos, insubstituíveis.»

«Quereis dizer, interveio Gricha, que em qualquer papel, desde Hamlet até Sucre, no *Pássaro Azul*, são sempre os mesmos velhos sentimentos que voltam a servir?»

«Como quereis fazer de outra maneira? disse Tortsov. Pensais que o actor consegue imaginar todas as espécies de novas impressões, ou mesmo inventar um carácter diferente para cada um dos seus papéis? Quantas almas deveria ter? Como poderia arrancar a sua para a substituir pela de outro? Onde a encontraria? Pode-se pedir de empréstimo um casaco, jóias, qualquer *objecto*, mas não se pode tomar de um outro os seus *sentimentos*. Pode-se compreender um papel, simpatizar com a personagem e colocarmo-nos nas mesmas condições que ela a fim de agir como ela o faria. É assim que nascerão no actor os sentimentos que serão *análogos* aos da personagem, mas que só pertencerão ao actor.

«Nunca esqueçais que em cena continuais a ser um actor. Não vos afasteis de vós próprios. A partir do momento em que perderdes esse contacto com vós próprios, cessareis de viver realmente o

vosso papel, e em vosso lugar aparecerá uma personagem falsa e ridiculamente exagerada. Por mais numerosos que sejam os vossos papéis, nunca vos autorizeis uma excepção a esta regra. A infracção acabaria por matar a vossa personagem privando-a da alma viva e real que a deve animar.»

Gricha não conseguia acreditar nesta obrigação de representar sempre os seus próprios sentimentos. Mas o Director foi formal:

«Quando estais em cena, interpretaí sempre a vossa própria personagem, os vossos próprios sentimentos. Descobrireis uma variedade infinita de combinações nos diversos objectivos e nas circunstâncias propostas que elaborastes para o vosso papel, e que se fundiram no cadinho da vossa memória afectiva. É a melhor e a única verdadeira fonte de criação interior.»

4. As acções físicas

O Director continuou hoje a falar-nos do seu sistema. Para ilustrar a sua exposição, estabeleceu uma comparação entre o actor e o viajante.

«Durante uma viagem bastante longa, começou ele, tereis notado que muitas vezes os vossos próprios sentimentos mudavam ao mesmo tempo que o aspecto da paisagem. Passa-se o mesmo em cena. Experimentando as transformações do nosso estado físico descobrimo-nos constantemente um novo estado de espírito e condições diferentes. Vemos de modo diferente os cenários e o que nos cerca, mesmo o que é apenas imaginário. Tal como o viajante, conhecemos outras pessoas e partilhamos a sua vida.

«É a linha destas acções físicas que guia o actor de ponta a ponta na peça. O carreiro está tão bem traçado que ele não se pode perder. No entanto, não é o carreiro que lhe interessa, são as condições interiores e os acontecimentos profundos dessa vida que

encontrou na peça. Aquilo de que ele gosta é da beleza, o pitoresco que cerca o seu papel e os sentimentos que estes lhe fazem nascer.

«Tal como o viajante, o actor pode chegar ao seu destino usando meios muito diversos: há aquele que vive verdadeiramente o seu papel fisicamente; aquele que reproduz apenas o aspecto exterior; o que se camufla por detrás de truques engenhosos como se tentasse vender a sua mercadoria; aquele que recita o seu papel como um tolo; aquele que o usa para se valorizar aos olhos dos seus admiradores... *É o vosso sentido do verdadeiro, que, de acordo com a convicção que tendes nos vossos actos, vos impedirá de vos perder numa direcção errada.*

«A pergunta que se apresenta agora é a seguinte: como traçar esse caminho?

«Pareceria à primeira vista que seria suficiente utilizar as nossas emoções verdadeiras; mas os sentimentos não formam um material suficientemente sólido, é por isso que recorremos às *acções físicas*.

«Todavia, mais importante que a própria acção é a sua verdade e a sinceridade do actor. Porque onde se encontrem a verdade e a convicção só podem nascer sentimentos verdadeiros. Podereis verificá-lo vós mesmos; basta executar a mínima acção acreditando realmente, para que apareça logo um sentimento, de uma maneira completamente natural.

«Por mais curtos que sejam, esses momentos de simples verdade física adquirem uma grande importância, tanto nos passos mais frouxos, quanto nos momentos mais dramáticos da peça. Não é preciso ir muito longe para encontrar um exemplo. O que é que vos preocupava na segunda parte do vosso exercício? Correstes até à chaminé e retirastes do fogo um maço de notas. Tentastes reanimar o idiota, precipitastes-vos para salvar a criança que se afogava... Estes actos físicos simples são o quadro no interior do qual se construiu natural e logicamente a vida física da vossa personagem.

«Vejam os um outro exemplo: o que faz Lady Macbeth no ponto culminante da sua tragédia? Procura simplesmente fazer desaparecer das suas mãos uma mancha de sangue.»

Gricha protestou. «Quereis-nos fazer acreditar que um grande escritor como Shakespeare escreveu *Macbeth* para que a sua heroína faça o gesto vulgar de lavar as mãos?»

«Que decepção, não é verdade! diz o Director com ironia. Pensar que ele se esqueceu da tragédia! Como é que pôde ignorar toda a interpretação dramática do actor, o seu «patético», a sua «inspiração»! Como é que se pode abandonar esse tesouro maravilhoso e contentar-se com pequenos actos físicos, pequenas verdades!...

«Compreendereis mais tarde a sua necessidade. Entendereis que, na vida real, as grandes emoções manifestam-se muitas vezes por um gesto muito vulgar, completamente simples e natural. Espanta-vos isto? Com o que é que se preocupa o amigo ou a mulher do doente que vai morrer? Não fazer barulho à volta dele, seguir as receitas do médico, tirar-lhe a temperatura, dar-lhe de beber. E todas estas pequenas acções adquirem importância em presença da morte.

«Devereis compreender o significado de que se reveste o mínimo gesto no interior das «circunstâncias dadas», exprimindo um sentimento. É querendo verdadeiramente, fisicamente limpar o sangue das suas mãos que Lady Macbeth logrou executar os seus projectos ambiciosos. Não é por acaso se, ao longo de todo o seu monólogo, essa mancha lhe vem à memória, ligada no seu espírito ao assassinio de Duncan. Este simples gesto comporta um sentido extraordinário. Exprime por si só todo o drama interior, que assim busca uma saída.

«Porque é que esta relação entre os actos físicos elementares e a vida afectiva é um elemento tão importante na nossa técnica artística?

«Se dizeis a um actor que o seu papel é profundamente trágico e cheio de psicologia, ele vai começar imediatamente a lançar-se em todo o tipo de contorsões, a torturar o espírito e a forçar os sentimentos. Mas dai-lhe um problema estritamente físico para resolver, em circunstâncias interessantes e sedutoras, e ele resolvê-lo-á sem se preocupar e sem colocar a si mesmo questões inúteis.

«Abordando assim a vida afectiva, evitaremos toda a violência, e o resultado virá naturalmente dele próprio. Há ainda uma outra razão prática para proceder assim. Para atingir as grandes dimensões do trágico, o actor deve forçar a sua natureza criadora ao máximo. Ora, como poderá aceder-lhe se a sua natureza não responde à sua vontade? Este estado de intensidade dramática só pode ser provocado com o favor de uma inspiração e nem sempre podereis desencadeá-la facilmente. Se tentais fazê-lo por meios artificiais, arriscais perder-vos e cair no teatral, em vez do verdadeiro. É o método fácil!

«Para evitar este erro, apoiad-vos num objecto tangível, sólido, sobre uma acção física. Quanto mais simples for, tanto mais fácil vos será captá-la, deixá-la dirigir-vos para o vosso verdadeiro objectivo, longe da tentação da interpretação mecânica.

«Abordai o momento trágico do papel com os nervos descontraídos, sem críspação nem violência e sobretudo sem pressa. Avançai progressivamente, com lógica, concretizando correctamente e com convicção o vosso encadeamento de actos físicos. Assim que tiverdes aperfeiçoado este meio de chegar aos sentimentos, deixareis de reear essas passagens trágicas, porque sabereis abordá-las com confiança.

«A única diferença entre a minha maneira de abordar o drama ou a comédia depende unicamente da natureza das circunstâncias propostas que regulam os gestos da vossa personagem. Como consequência, se vos exigirem «o trágico», não penseis em experimentar os sentimentos, pensai no que ireis *fazer*.»

56 – CRAIG: *SOBRE A ARTE DO TEATRO* (TEXTOS DE 1905 E 1907)

Edward Gordon Craig (1872-1966), actor e encenador inglês, conta, por entre as suas encenações mais célebres, a de Hamlet, que monta em Moscovo no Teatro Artístico em 1912. Recusando a noção de uma arte que seria imitação da vida, opõe ao realismo a sugestão e a busca da expressão pelo esquematizar do cenário, o estilizar do gesto, o uso de algumas cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes – sendo estes elementos utilizados com toda a riqueza dos seus valores simbólicos. Craig sonha com um espectáculo fundado na dança e na música, no jogo das linhas, luzes e cores, com uma arte total onde tudo seria símbolo (a influência de Ruskin e de Wagner vem alimentar esse sonho). Se Craig desconfia do actor é justamente porque, prisioneiro das suas emoções, ele introduz o risco do caos, do accidental e ameaça a pureza do teatro. Imagina então um teatro, se não completamente livre do actor, pelo menos onde o actor teria conquistado as qualidades da marioneta: desnaturalizado, libertado da psicologia, não buscaria mais encarnar ou viver, mas representar, exprimir, simbolizar. A «super-marioneta» é essencialmente isto: os poderes da marioneta dominados pela consciência do actor. Apenas ela pode satisfazer as exigências de um teatro que recusa o realismo em nome do símbolo, linguagem de beleza e linguagem dos grandes temas da Vida e da Morte.

I – *SOBRE A ARTE DO TEATRO* – Primeiro diálogo (1905) – *O encenador, artista do teatro futuro.*

O CONTRA-REGRA

O lugar do actor é no palco onde, colocado de certa maneira, entre certos cenários e certas pessoas, exprime, com a ajuda da sua

inteligência, certos sentimentos; e o lugar do contra-regra é precisamente diante de tudo isso, de maneira a ter uma visão de conjunto. E tivéssemos nós encontrado o actor perfeito que fosse ao mesmo tempo o encenador sonhado, ele não poderia estar em dois lugares ao mesmo tempo. Sem dúvida aconteceu-nos ver o chefe de uma pequena orquestra conduzir e ter o cargo de primeiro violinista; mas não o fazia de boa vontade e a execução sofria com isso. Também não se vê que isso se pratique nas grandes orquestras.

O AMADOR DE TEATRO

Então, se vos compreendo bem, ninguém teria o direito de dirigir a cena senão o contra-regra – nem mesmo o autor dramático?

O CONTRA-REGRA

Apenas no caso em que este tenha estudado e conheça a prática das diversas profissões do teatro, quer dizer da interpretação, execução dos cenários e roupas, a iluminação e a dança. De outra maneira não. Os autores dramáticos que não tiveram o teatro por berço, no geral ignoram estes diferentes ofícios. Goethe, que toda a sua vida teve um jovem e vivo amor pelo teatro, foi, em muitos aspectos, um dos maiores encenadores. Mas ligando-se ao teatro de Weimar, omitiu aquilo que o grande músico que lhe sucedeu soube recordar. Goethe admitiu que havia no teatro uma autoridade superior à sua: a do proprietário do teatro. Mas Wagner teve o cuidado de se apoderar da casa e reinou aí como senhor, como um barão feudal no seu castelo-forte...

O AMADOR DE TEATRO

A ver a maioria dos anais teatrais não me parece que se tenha grande consideração pelo artista na cena?

O CONTRA-REGRA

Seria fácil elaborar um requisito contra o teatro e a sua ignorância da Arte. Mas não se bate num ser acabrunhado, senão na esperança de que esse golpe o ponha de pé. E o nosso teatro do Ocidente está bem em baixo. O Oriente possui ainda um teatro. O nosso está no fim. Mas espero por um Renascimento.

O AMADOR DE TEATRO

E quem é que o trará?

O CONTRA-REGRA

A chegada de um homem reunindo na sua pessoa todas as qualidades que fazem um mestre do teatro e a renovação do teatro enquanto instrumento. Assim que esta esteja concretizada, assim que o teatro seja uma obra-prima de mecanismo, que tenha inventado a sua técnica particular, engendrará sem esforço a sua arte própria, uma arte *criadora*. Isto será muito longo para expor aqui em pormenor, como esta profissão, desenvolvendo-se pouco a pouco, se transformará numa Arte independente e criadora. Já por entre os artesãos do teatro, uns trabalham na sua construção, outros modificam os cenários, outros ainda a interpretação dos actores. E estes esforços devem valer qualquer coisa. Mas o que é preciso compreender antes de tudo é que o resultado obtido será diminuto, ou nulo, enquanto se tentar reformar uma ou outra das profissões do teatro, sem tentar simultaneamente reformá-las todas no próprio teatro. Todo o *renascimento da Arte do Teatro depende da medida em que isso seja compreendido*. A Arte do Teatro comporta tantas profissões diferentes, que é bem necessário entender desde o início que é uma reforma *total* e não *parcial* que é necessária; cada profissão estando em relação *directa* com cada uma das outras profissões, não se pode

então esperar nada de uma reforma intermitente, desigual; só uma progressão sistemática será efectiva. É por isso que a reforma da Arte do Teatro só e apenas pode ser realizada por aqueles que estudaram e praticaram as diversas profissões do teatro.

O AMADOR DE TEATRO

Quer dizer, pelo vosso contra-regra ideal?

O CONTRA-REGRA

Precisamente. Recordais-vos de que no princípio da nossa conversa vos disse que o Renascimento do Teatro tinha como ponto de partida o Renascimento do Contra-Regra. No dia em que este compreender a verdadeira adaptação dos actores, dos cenários, das roupas, da iluminação e da dança e souber, com a ajuda desses diversos meios, compor a interpretação, adquirirá a pouco e pouco o domínio do movimento, da linha, da cor, dos sons e das palavras que deles decorrem naturalmente. Nesse dia a Arte do Teatro voltará a ocupar o seu lugar e será uma Arte independente e criadora e não mais uma profissão de interpretação.

O AMADOR DE TEATRO

Vejo bem onde quereis chegar, mas o que acontecerá à cena privada do poeta?

O CONTRA-REGRA

E o que lhe faltaria, no dia em que já não escrevesse mais para o teatro?

O AMADOR DE TEATRO

A peça.

O CONTRA-REGRA

Seguramente, e é muito justo. Mas onde vos enganais é em acreditar que é imperioso que esta qualquer coisa deva ser feita de palavras. Uma ideia não é qualquer coisa?

O AMADOR DE TEATRO

Não.

O CONTRA-REGRA

Assim para dar uma forma à ideia, ficaremos livres de pedir de empréstimo ou inventar os materiais que quisermos, com a condição que não tenham melhor uso noutros sítios?

O AMADOR DE TEATRO

Com certeza que sim.

O CONTRA-REGRA

Segui então atentamente o que vos vou dizer e meditai nisso assim que chegardes a casa. Dado que me haveis cedido tudo o que pedia, eis de que elementos o futuro artista do teatro comporá as suas obras-primas: com o *movimento*, o *cenário*, a *voz*. Não é simples? Por *movimento* entendo o gesto e a dança, que são a prosa e a poesia do movimento.

Por *cenário* entendo tudo o que se vê, tanto as roupas, a iluminação, quanto os cenários propriamente ditos.

Pela *voz* entendo as palavras ditas ou cantadas por oposição às palavras escritas; porque as palavras escritas para serem *lidas*, e as escritas para serem faladas são de duas ordens inteiramente distintas.

Fico contente por ver que, embora não faça mais do que repetir aqui o que enunciei no princípio da nossa conversa, agora pareceis muito menos surpreendido.

2 – O ACTOR E A SUPER-MARIONETA (1907)

Tudo leva a crer que a verdade em breve amanhecerá. Suprimi a árvore autêntica que haveis posto sobre a cena, suprimi o tom natural, o gesto natural e acabareis igualmente a suprimir o actor. É o que acontecerá um dia e gostaria de ver alguns Directores de teatro encarar essa ideia a partir deste momento. Suprimi o actor e retirareis a um realismo grosseiro os meios de florescer em cena. Não existirá mais nenhuma personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; nenhuma personagem viva em que as fraquezas e as comoções da carne sejam visíveis.

O actor desaparecerá e no seu lugar veremos uma personagem inanimada – que se poderá chamar, se quereis, a «Super-Marioneta», – até que tenha conquistado um nome mais glorioso. Já se escreveu muito sobre a marioneta e obras de grande qualidade. Ela inspirou mesmo diversas obras de arte.

Nos nossos dias, a marioneta atravessa uma época de desgraça, – muitas pessoas a consideram como uma espécie de fantoche de uma ordem superior, derivada da boneca. Mas estão erradas. A marioneta é a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus. Amiga de infância, sabe ainda escolher e seduzir os seus discípulos. Um de vós que desenhe uma marioneta e fará dela uma figurinha estática e grotesca. É que toma por uma placidez imbecil e uma deformidade angulosa o que é a gravidade da máscara e a imobilidade do corpo. Porque mesmo as nossas marionetas modernas são seres extraordinários. Os aplausos explodem como um trovão ou perdem-se isolados e a marioneta não se comove nem um pouco; os seus gestos não se precipitam nem se

atrapalham; cubram-na de flores e de louvores, e a heroína conserva uma face impassível. Há mais que um traço de génio na marioneta, mais do que o brilho de uma personalidade que se exhibe: ela é para mim o último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada. Mas como a arte se aviltou entre mãos grosseiras, também as marionetas não são mais que histriões grotescos, vulgares. Limitam à sua medida os actores de Teatro. Se os *pupazzi* entram em cena, é para cair de costas; só bebem para estrebuchar, amam para fazer rir. Esqueceram os ensinamentos maternos da Esfinge. O seu corpo rígido perdeu a graça hierática de antigamente; os seus olhos arregalados parecem não mais nos olhar. O fantoche exhibe o seu fio, e empertiga-se na sua sabedoria de madeira. Não se recorda mais que a sua Arte deve, também ela, levar o mesmo selo de sobriedade que encontramos nas obras de outros artistas e que a arte mais perfeita é a que esconde o ofício e esquece o artesão.

Não foi Heródoto quem, no ano 800 a.C., relatando a sua visita ao teatro sagrado de Tebas, disse que ficou cheio de admiração «com a sua nobre convenção»?

«Quando entrava na Casa das Visões», escreve ele, «descobri mesmo ao fundo, sentada sobre um trono ou sobre um túmulo – pelo menos parecia-me ou um ou outro – uma bela rainha bronzeada. Estendido sobre o meu leito, observava os seus gestos simbólicos. Punha tanta facilidade nos ritmos mudáveis dos seus gestos sucessivos; tanta calma na maneira de revelar os seus pensamentos secretos; tanta nobreza e beleza na expressão controlada da sua dor, que nos parecia que nenhuma dor a poderia mais magoar; nenhuma violência nos seus gestos; nenhuma alteração nos seus traços que nos fizesse crer que sucumbia à sua paixão; sem cessar parecia tomar a dor entre as suas palmas, guardá-la aí delicadamente, contemplá-la com calma. Os seus braços e as suas mãos por vezes elevavam-se, como um jacto de água esbelto e morno que se quebrava e voltava a

cair, a espuma dos seus dedos brancos e ligeiros escorregando para os joelhos. Teria sido para nós uma revelação artística se não tivéssemos já encontrado um espírito análogo noutros exemplos da arte destes egípcios. Esta arte que eles chamam de «mostrar e esconder» é uma força espiritual tão grande no país, que tem um lugar preponderante na religião. Sem dúvida que nos ensina a virtude e a graça da coragem, porque não se pode assistir a uma destas cerimónias sem sentir um repouso físico e moral.» Isto data do ano 800 antes de Cristo.

Quem sabe? talvez a marioneta se volte a tornar um dia o meio fiel para exprimir o belo pensamento do artista? E aproxima-se o dia que nos trará de volta o *pupazzi*, criatura simbólica afeiçoada pelo génio do artista e na qual reencontraremos a «nobre convenção» de que fala o historiador grego?

Então não ficaremos mais à mercê dessas confissões de fraqueza que mostram sem cessar os actores e que por sua vez acordam fraquezas semelhantes nos espectadores. Com este fim, é preciso que nos apliquemos a reconstruir essas imagens e, não satisfeitos apenas com *pupazzi*, é necessário que criemos uma «super-marioneta».

Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase e, ao passo que emanará dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Esta palavra *morte* vem naturalmente à caneta por aproximação com a palavra de vida de que se reclamam continuamente os realistas.

(...) Longe disto o servir a Arte; porque o objectivo da Arte não é reflectir a vida e o artista não a imita, ele cria; mas é a vida que deve exhibir o reflexo da Imaginação, a qual escolheu o artista para fixar a sua beleza¹. E nesta imagem, se a forma, pela sua beleza e

¹ «Todas as formas são perfeitas no espírito do poeta; ele não as retira da natureza, não as compõe a partir dela; elas nascem da sua imaginação», William Blake. (N.A.)

pela sua delicadeza, releva da vida, a cor é retirada desse mundo desconhecido da Imaginação que não é outro senão a morada da morte. Não é então com ligeireza, ou insolentemente, que falo da marioneta. Alguns zombaram dela, a própria palavra adquiriu um sentido desprezivo, mas há ainda pessoas para descobrir beleza nessas pequenas figurinhas por mais abastardadas que se encontrem hoje.

A maioria das pessoas sorri quando lhes falo de marionetas ou de *pupazzi*. Pensam imediatamente nos seus fios, nos braços rígidos, nos gestos aos sacões; dizem-me: «são bonequinhos engraçados». Mas recordai-vos que estes mesmos *pupazzi* são os descendentes de uma nobre e grande família de ídolos, de ídolos verdadeiramente feitos «à imagem de um Deus» e que, há muitos séculos, essas figurinhas tinham movimentos harmoniosos e não sacudidos, sem necessidade de fios nem de arames, e não falavam com a voz nasalada do homem dos fantoches. Não! A marioneta antigamente fez melhor figura que vós próprios.

Acreditais que o seu antepassado gesticulasse sobre um palco com metro e oitenta de largura representando um pequeno teatro velhote, de tal maneira que pouco faltava para que tocasse com a cabeça no alto do proscénio? Acreditais verdadeiramente que tivesse vivido sempre numa pequena casa com janelas e portas de boneca, com as portadas pintadas escancaradas e onde nas flores do seu pequeno jardim cresciam pétalas do tamanho da sua cabeça? Abandonai essa ideia. A Ásia viu o seu primeiro reino nas margens do Ganges. Construíram-lhe uma habitação, um vasto palácio erguendo os seus andares de colunas até ao céu, com outras colunatas banhando na água; cercado de jardins com tenros arbustos irisados, com frescas fontes; jardins repletos de um silêncio imóvel. Apenas na frescura secreta das salas do palácio, o espírito alerta dos seus seguidores estava em movimento. Preparavam uma festa digna dela, que celebrava o génio que lhe deu o nascimento.

Daí veio a cerimónia.

Ela tomou parte nela; era a glorificação da Criação, a antiga acção de graças, o hino exuberante da vida e aquele, mais grave, de uma existência por vir, para além do véu da Morte. Diante da multidão bronzeada dos adoradores apareceram os símbolos de tudo o que existe neste mundo e no Nirvana; os símbolos da bela árvore, dos montes, as riquezas que encerram; símbolos da nuvem, do vento, de todas as coisas aladas; símbolo da mais rápida de entre elas: o pensamento, a recordação; símbolos do animal, do Buda, do homem – e eis onde intervém a figurinha, o original dessa marioneta de que tanto zombaste. É que nos nossos dias não guardou mais do que os seus ridículos, copiados pelos vossos. Não teríeis rido se tivésseis visto o seu modelo em glória, nos tempos em que representava o símbolo do homem, nas festas da Criação, em que era a imagem que nos arrebatava com assombro. Insultar a sua memória seria zombar da nossa própria queda, zombar das crenças e das imagens que quebrámos.

(E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, trad. de Geneviève Seligman, Luit. Paris, Lieutier, 1942, 1: pp. 121-125; 2: pp. 66-68 e 71-72.)

57 – MEYERHOLD: *ESCRITOS SOBRE O TEATRO* (TEXTOS DE 1907, 1912 E 1922)

Vsevolod Meyerhold (1874-1942), actor e encenador russo, depois de ter trabalhado com Stanislavski no Teatro Artístico, tornou-se defensor da convenção no teatro. Recusando o naturalismo, procura o caminho do «teatro teatral». Para isso começa por utilizar o reportório simbolista, mas sobretudo desenvolve uma reflexão sobre

o espaço (o papel do proscénio) e as técnicas de interpretação. Interessa-se particularmente pelo trabalho sobre a máscara e a marioneta, bem como pelos processos de estilização do grotesco. Segundo ele, para desenvolver as técnicas do actor, é preciso apoiar-se sobre as formas do passado: teatro de feira, «*commedia dell'arte*», pantomima (que terão sempre um lugar importante no seu Estúdio-Escola). Depois de 1917 envolve-se a fundo no movimento Outubro Teatral – o teatro ao serviço da revolução – continuando a desenvolver paralelamente as suas pesquisas em atelier. Pouco a pouco, das suas investigações emanam o construtivismo cénico e a biomecânica do actor, cuja célebre encenação do Cuco Magnífico se apresenta como a realização exemplar (em 1922). A cena e o actor, segundo os próprios princípios do taylorismo então em voga, tornam-se máquinas eficazes, instrumentos perfeitos ao serviço da tarefa política e social que, daí em diante, deve ser a do teatro.

I – EXTRACTO DE DIÁRIO (1907) – O teatro e a convenção

O Teatro de Arte de Moscovo, depois de não ter sabido encarnar mais do que o teatro de Tchekov, mantêve-se de uma vez por todas um «teatro intimista». Os teatros intimistas e todos aqueles que se apoiaram no método dos Meininger, seja sobre o *estado de alma* do teatro de Tchekhov, mostraram-se incapazes de aumentar o seu reportório e, ao mesmo tempo, de aumentar o público.

Século após século, o teatro antigo foi-se diferenciando cada vez mais e os teatros intimistas constituem o ponto final mais fragmentado, a última ramificação. O nosso teatro desagregou-se em tragédia e comédia, enquanto o teatro antigo era único. E parece-me que é precisamente esta fragmentação do teatro único em teatros intimistas que impede o renascimento de um teatro para todo o povo, o renascimento de um teatro-acção e de um teatro-festa.

A luta contra os métodos naturalistas que os teatros de pesquisa e alguns encenadores¹ tomaram por sua conta, não é acidental, mas de facto ditada por uma evolução histórica. A busca de novas formas cénicas não é um capricho da moda, a introdução de um novo método de encenação (a da convenção) não é uma fantasia que se oferece ao prazer da multidão ávida de impressões sempre mais vivas.

O teatro de pesquisa e os seus encenadores trabalham no sentido de criar um teatro da convenção para impedir que o teatro se sub-ramifique em teatros intimistas, para ressuscitar o teatro único.

O teatro da convenção liberta o actor do cenário, dando-lhe um espaço em três dimensões e pondo à sua disposição uma estatuária plástica natural.

Graças aos processos da técnica convencional, a complicada maquinaria teatral desmorona-se e as suas encenações são levadas a um tal grau de simplicidade, que o actor pode ir representar numa praça pública sem se colocar na dependência dos cenários e dos acessórios especialmente adaptados à ribalta teatral, livre de todas as contingências exteriores.

Na Grécia, no tempo de Sófocles e de Eurípides, o facto de os actores concorrerem para um prémio dava-lhes uma *actividade criativa independente*. Depois, com a complicação da técnica cénica, as forças criativas do autor desapareceram. Esta complicação da técnica teve evidentemente como resultado, entre nós, o desaparecimento da iniciativa do actor. É por isso que Tchekhov tem razão para dizer: «é verdade que existem poucos talentos excepcionais nos nossos dias, mas o nível médio do actor é claramente elevado»². Libertando o actor dos acessórios supérfluos que estorvam

¹ O Teatro-Estúdio de Moscovo, Stanislavski (a partir de *O Drama da Vida*), Gordon Craig (Inglaterra), Reinhardt (Berlim) e eu (São Petersburgo). (N.A.)

² *A Gaivota*. (N.A.)

gratuitamente a cena e simplificando a técnica ao máximo, o teatro da convenção pode, ao mesmo tempo, trazer de novo para primeiro plano a iniciativa criadora do actor. Orientando todo o seu trabalho em direcção ao renascimento da tragédia e da comédia (a primeira centrada no destino, a segunda na sátira), o teatro da convenção evita os «estados de alma» do teatro de Tchekhov, cuja revelação arrasta o actor para emoções passivas, acostumando-o assim a pôr menos intensidade na sua criação.

Suprimindo a ribalta, o teatro da convenção baixa a cena ao nível da plateia e, tomando o ritmo como base da dicção e do movimento dos actores, deixa entrever a possibilidade de um próximo renascimento *da dança*; além disso, neste teatro, a palavra poder-se-á facilmente transformar num grito harmonioso ou num silêncio melodioso.

O encenador do teatro da convenção tem por única tarefa sugerir uma linha directriz aos actores e não dirigi-los, contrariamente aos Meininger. O seu único papel é o de estabelecer uma ponte entre a alma do autor e a do actor. Encarnando a arte do encenador, o actor *só* e frente a frente com o público faz saltar uma chama autêntica da fricção de dois princípios livres: a arte do actor e a imaginação criadora do espectador.

Da mesma maneira que o actor é livre face ao encenador, também o encenador é livre face ao autor. As indicações do autor para uso do encenador só se justificavam para a técnica da época em que a peça foi escrita. Surpreendendo o diálogo interior, o encenador revela-o livremente no ritmo da dicção e da plástica do actor e, no que respeita ao autor, não terá em conta senão as indicações que não se relacionam com as necessidades técnicas.

Enfim, a técnica convencional supõe, no teatro, depois do autor, o encenador e o actor, um quarto *criador: o espectador*. O teatro da convenção elabora encenações em que a imaginação do

espectador deve *completar, de modo criativo, o desenho das alusões* dadas em cena.

No teatro da convenção, o espectador «não esquece por um momento que tem diante de si um actor que *representa* e o actor que tem diante de si ao pé da cena um público e, dos dois lados, um cenário. É a mesma coisa que com um quadro; olhando-o, não nos esquecemos por um segundo que se trata de cores, de uma tela, pincéis, e ao mesmo tempo experimentamos um sentimento de vida elevada e clarificada. E é mesmo assim muitas vezes: quanto mais nos relacionamos com um *quadro*, maior é o sentimento de vida que dele se liberta».¹

No teatro da convenção, a técnica luta contra o processo de ilusão. Este teatro não tem necessidade de ilusão, desse sonho apolíneo. Fixando uma estatuária plástica, o teatro da convenção imprime na memória do espectador agrupamentos separados para que filtrem, independentemente das palavras pronunciadas, os acentos fatais da tragédia.

O teatro da convenção não procura a todo o custo variar as suas *encenações*, como se faz sempre no teatro naturalista em que a diversidade dos lugares de evolução das personagens cria um caleidoscópio de poses que mudam rapidamente. Ele aspira a dominar habilmente as linhas, a construção dos grupos e o colorido das personagens e, por mais imóvel que seja, sugere mil vezes mais o movimento que o teatro naturalista. É que o movimento sobre a cena não é dado pelo movimento no sentido literal da palavra, mas pela disposição das linhas e das cores, bem como pelos seus casamentos e pelas suas vibrações ligeiras e sábias.

¹ Leonide Andréev (extracto de uma carta que me escreveu). O leitor encontrará ainda uma vez, mais adiante neste livro, o extracto citado, com as cinco linhas que o precedem. É que o artigo «Max Reinhardt», com a citação da carta de L. N. Andréev, apareceu mais cedo que o artigo «História e técnica do teatro», e serviu em parte de material para este último. (N.A.)

Se o teatro da convenção quer destruir os cenários colocados no mesmo plano que o actor e os acessórios, se ele recusa a ribalta, se subordina a interpretação do actor ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos, se apela ao renascimento da dança e insta o espectador a tomar parte activa na acção, este teatro da convenção não conduzirá ao renascimento do teatro antigo?

Com certeza que sim.

Pela sua arquitectura, o teatro antigo é precisamente aquele em que se encontra tudo aquilo de que necessita o teatro contemporâneo: ausência de cenário, espaço a três dimensões e o imperativo da estátua plástica.

À arquitectura deste teatro será necessário, com certeza, trazer-lhe algumas das rectificações que implicam as exigências contemporâneas; mas o teatro antigo, com a sua simplicidade, com a disposição do público em ferradura, com a sua orquestra, é o único que pode acolher toda a variedade desejável de reportório.

2 – O TEATRO DE FEIRA (1912). *O actor e o cabotino*

Um *cabotino*¹ é um actor ambulante. Um *cabotino* pertence à família dos mimos, dos histriões, dos jograis. Um *cabotino* possui uma maravilhosa técnica de actor. Um *cabotino* é o representante das tradições da autêntica arte do actor. É aquele que permitiu ao teatro ocidental atingir o seu desabrochar (com os teatros espanhol e italiano do século XVII). Benois², interessando-se pelo mistério e felicitando-se por vê-lo renascer sobre a cena russa, fala desdenhosamente da cabotinagem como sendo um certo flagelo do teatro,

¹ Em francês no original. (N.F.)

² Pintor, encenador e crítico, contemporâneo de Meyerhold. Queria promover um teatro popular inspirando-se nas ideias de Puchkine. Meyerhold faz aqui alusão a um artigo de Benois escrito a propósito dos *Irmãos Karamazov* encenados no Teatro Artístico. (N.F.)

mas também os mistérios fizeram apelo aos *cabotinos*. Encontrava-se o *cabotino* em todo o lado em que houvesse uma representação, qualquer que ela fosse, e era dele que os organizadores de mistérios esperavam a execução minuciosa de todas as tarefas mais difíceis dos seus espectáculos. A história do teatro francês ensina-nos que o actor do mistério era incapaz de desempenhar a sua tarefa sem a ajuda do jogral. No reinado de Filipe o Belo, por entre os assuntos religiosos, a farsa surgiu de repente, inesperadamente, com as suas saídas obscenas a propósito de Renart. A quem se deve a interpretação dessa farsa senão ao *cabotino*? Os mistérios, com o desenvolvimento progressivo dos cortejos, abordam temas cada vez mais novos que exigem aos intérpretes técnicas cada vez mais novas. Assim, vemos bem que a cabotinagem não era estranha aos mistérios; o *cabotino* chegou mesmo a representar um papel importante no seu destino.

Sentindo a sua impotência, o mistério começou a pouco e pouco a assimilar um elemento popular encarnado pelos mimos, teve que sair do púlpito da igreja, atravessar o adro e o cemitério para chegar à praça. Cada vez que o mistério se tentou aliar com o teatro, apoiou-se inevitavelmente no mimo, mas desde que o mistério se aliou à arte do actor, dissolveu-se imediatamente nessa arte e deixou de ser mistério.

E talvez continue a ser assim: se não há *cabotino* não há teatro e reciprocamente, desde que o teatro recusa as leis fundamentais da teatralidade, sente-se imediatamente capaz de dispensar o *cabotino*.

(...)

É precisamente nos tempos em que se desenvolve a cabotinagem que é preciso procurar o começo do teatro. Estaríamos errados em acreditar, por exemplo, que é dos mistérios que procede o teatro no Hospital da Santa Trindade¹. Não, nasceu na rua, das pantomimas representadas quando das entradas solenes dos reis.

¹ Lugar permanente das representações dos Basochiens em Paris. (N.F.)

Por outro lado, actualmente, a maioria dos encenadores vira-se para a pantomima e prefere-a ao drama literário. Não penso que seja por acaso. Também não é uma simples questão de gosto. Os encenadores não se esforçam por cultivar este género apenas pelo encanto original e autêntico que encerra a pantomima. É para reconstruir o teatro antigo que o encenador contemporâneo considera ser necessário começar pela pantomima. É que, nestas peças mudas e na sua encenação, revela-se, tanto para os actores como para os encenadores, todo o impacto dos elementos primordiais do teatro: o impacto da máscara, do gesto, do movimento e da intriga, todos os elementos que o actor contemporâneo ignora completamente. Porque ele perdeu de todo a ligação com as tradições que foram as dos grandes mestres da arte do actor. Deixou de ouvir o que exprimiam os velhos companheiros da sua corporação: o valor autónomo da técnica do actor.

No actor contemporâneo, o comediante transformou-se em «declamador intelectual». «A peça será lida por actores mascarados e maquilhados», eis o que se poderia escrever hoje nos cartazes. O novo actor dispensa a máscara e a técnica do jogral. À máscara substitui-se a maquilhagem, que visa reproduzir o mais exactamente possível todos os traços de uma cara surpreendida na vida. Quanto à técnica do jogral, o actor contemporâneo não tem a mínima necessidade dela porque em vez de «representar», contenta-se com «viver» simplesmente em cena. Não compreende essa palavra mágica do teatro, o jogo da representação, porque um imitador nunca é capaz de se elevar até ao improvisado, que se apoia sobre a infinita variedade da combinação e da alternância dos processos técnicos descobertos pelo histrião.

O culto da cabotinagem que, estou certo, reaparecerá quando renascer o teatro antigo, ajudará o actor contemporâneo a virar-se para as leis fundamentais da teatralidade.

Os que se preocupam em reconstruir a cena antiga, colhendo o seu saber nas teorias esquecidas da arte cénica, nos velhos manuscritos e nas antigas iconografias teatrais, propõem-se levar o actor a acreditar na importância e no poder da sua técnica de representação.

Da mesma maneira que o romancista estilizador, segundo os materiais fornecidos pelos velhos cronistas, ressuscita um passado embelezado pela sua própria imaginação, assim o actor, segundo os materiais reunidos para seu uso por um erudito que queira reconstruir o teatro antigo, pode fazer renascer a técnica dos esquecidos comediantes. Entusiasmado pela simplicidade, pela nobreza refinada, pelo imenso sentido artístico das velhas técnicas de actor, portanto eternamente novas, as de todos os *histriones*, *mimi*, *atellani*, *scurrae*, *jaculatores*, *ministrelli*¹, o actor do futuro, se quiser continuar actor, pode, ou antes, deve conciliar o seu impulso emocional e a sua maestria, e exprimi-los um e outra nos quadros tradicionais do teatro antigo.

3 – O ACTOR E A BIOMECÂNICA (1922)

Antigamente o actor, na sua arte, conformava-se sempre com as normas da sociedade à qual a sua arte se encontrava destinada. No futuro, ele deverá mais ainda coordenar a sua interpretação com as condições da produção, porque trabalhará em condições em que o trabalho não terá mais o aspecto de uma maldição, mas de uma necessidade alegre e vital.

É evidente que nestas condições ideais de trabalho, a arte terá que ter uma nova base.

¹ Meyerhold cita aqui diferentes tipos de actores antigos: os *atellani* são os actores das atelanas (peças cómicas), um género nascido em Atella, na Campania; os *scurrae*, são bufões; os *jaculatores*, os jograis; quanto aos *ministrelli*, é a palavra de que deriva menestréis. (N.F.)

Estamos habituados a que, para cada um, o tempo se divida claramente em *repouso e trabalho*; cada um procura consagrar-se o menos possível ao trabalho e o máximo possível ao repouso. Mas se esta tendência é normal para a sociedade capitalista, não é de modo algum conforme com o bom desenvolvimento da sociedade socialista.

O problema essencial é *o da fadiga* e é da sua resolução correcta que depende a arte do futuro.

Na América de hoje, atarefam-se para encontrar o meio de incluir o repouso no processo de trabalho sem fazer dele uma unidade independente.

Todo o problema se resume no ajustamento dos momentos de pausa. Nas condições ideais quanto à higiene, à fisiologia e ao conforto, dez minutos de repouso podem fazer um homem recobrar todas as suas forças.

O trabalho deve tornar-se fácil, agradável e contínuo, e a arte deve ser utilizada pela nova classe como *qualquer coisa de essencial e de necessário* que, em vez de ser simplesmente uma distração, ajude o operário no processo do seu trabalho. É por isso que será preciso *mudar não apenas as formas da nossa arte, mas também o seu método*.

O actor que trabalha para a nova classe deve rever todos os cânones do velho teatro. O próprio estúdio do actor será organizado noutros moldes e o trabalho do actor na sociedade laboriosa será considerado como uma produção necessária à boa organização do trabalho de todos os cidadãos.

No entanto, *no processo de trabalho*, para além da repartição correcta dos tempos livres, *é preciso procurar movimentos* tal como são utilizados nos tempos de trabalho para obter um rendimento máximo. Ora, estudando o trabalho de um operário experiente, notamos nos seus movimentos:

- 1) A ausência de movimentos inúteis não produtivos.
- 2) Um ritmo.
- 3) A consciência exacta do seu centro de gravidade.
- 4) A ausência de hesitações.

Os movimentos construídos sobre estas bases não têm nada de «dançante». O trabalho de um operário especializado lembra sempre a verdadeira dança, situando-se assim no limite da arte. O espectáculo de um homem que trabalha bem proporciona sempre um certo prazer.

Todas estas observações se aplicam perfeitamente ao trabalho do actor do teatro do futuro, porque temos sempre que lidar, na arte, com a organização de um certo material.

O construtivismo exigiu do artista que se tornasse também engenheiro; é que a arte deve fundar-se sobre bases científicas e toda a criação de um artista deve ser consciente. A arte do actor funda-se sobre a organização do seu material e o actor deve saber utilizar correctamente os meios expressivos do seu corpo.

Nele se efectua a síntese do organizador e do organizado, ou noutros termos, do artista e do seu material. A fórmula do actor terá a expressão seguinte: $N = A1 + A2$. N é o actor, A1 é o construtor que concebe e dá ordens com vistas à realização do projecto, A2 é o corpo do actor, o intérprete que realiza as instruções do construtor (A1).

O actor deve treinar o seu material, quer dizer o seu corpo, de tal maneira que fique apto a realizar rapidamente as instruções recebidas do exterior (do actor ou do encenador).

Na medida em que a interpretação do actor é execução de instruções determinadas, exige-se dele uma economia dos modos de expressão que garanta a *precisão* dos movimentos susceptíveis de *executar as instruções nos prazos mais curtos*.

O taylorismo aplica-se ao trabalho do actor como a todo o trabalho em que se pretenda obter uma produção máxima.

Estes elementos: 1) o repouso que se insere no processo de trabalho sob a forma de pausas; 2) a arte que preenche uma função vital necessária e precisa em vez de se ater a uma função de distração, obrigam o actor à maior *economia de tempo* possível. Estando a arte incluída no emprego do tempo geral do trabalhador, é-lhe afectada, com efeito, uma quantidade precisa de unidades de tempo que deve ser utilizada ao máximo. Isto significa que não se deve perder de maneira improdutiva uma hora e meia ou duas com a maquilhagem ou com o vestir-se. O actor do futuro trabalhará então sem caracterização e vestido com um *prosadejda*¹, fato concebido de tal maneira que servirá ao actor de fato ordinário, mas ao mesmo tempo, estará idealmente adaptado a todos os movimentos e projectos que tenha que realizar ao representar em cena.

A taylorização do teatro permitirá representar numa hora o que hoje nos leva quatro.

Para isso o actor deve: 1) possuir naturalmente uma *capacidade de resposta à excitação dos reflexos* e o homem dotado dessa capacidade pode aspirar a tal ou tal emprego que corresponda aos seus dados físicos; 2) estar *em plena forma física*, quer dizer, que deve ter uma visão rápida e justa, conhecer em todos os momentos o centro de gravidade do seu corpo e não hesitar.

A criação do actor resumindo-se à criação de formas plásticas no espaço, implica que lhe seja necessário estudar a mecânica do seu corpo. Tal é-lhe necessário porque toda a manifestação de uma força, em particular num organismo vivo, está submetida a uma lei mecânica única (e a criação pelo actor de formas plásticas no espaço cénico é, evidentemente, a manifestação de uma força do organismo humano).

¹ Fato-macaco azul, de que Meyerhold fez o uniforme dos actores. Conforme *O Cuco Magnífico*. (N.F.)

O maior defeito do actor contemporâneo é a ignorância absoluta das leis da *biomecânica*.

É inevitável que, segundo os sistemas de representação que hoje existem, a emoção invada sempre o actor de tal maneira que ele não possa, de modo algum, reagir com os seus movimentos, nem com a sua voz, que não tenha qualquer controlo sobre si mesmo e que não possa garantir a eficácia da sua interpretação. Há apenas algumas excepções: grandes actores captaram intuitivamente o que deve ser um método de interpretação correcto; adivinharam o princípio de uma aproximação ao papel, indo não do interior para o exterior, mas pelo contrário, do exterior para o interior, o que evidentemente contribuiu para desenvolver neles um grande domínio técnico. É o caso de Douzet*, Sarah Bernhardt, Grasso¹, Chaliapine, Coquelin e outros.

Há toda uma série de questões nas quais uma aproximação psicológica não poderia conduzir a alguma solução precisa. Construir o edifício teatral sobre uma base psicológica equivale a construir uma casa sobre areia: inevitavelmente se desmoronará. Na realidade, todos os estados psicológicos são condicionados por certos processos fisiológicos. Descobrimo o estado físico mais adequado a esta ou àquela personagem, o actor chega a uma situação na qual nasce em si aquela *excitabilidade* que constitui a essência da sua interpretação, que se comunica aos espectadores e que os faz participar dessa interpretação. É de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses *pontos de excitabilidade* que só depois tomam a cor deste ou daquele sentimento.

Com um tal sistema de *nascimento do sentimento*, o actor disporá sempre de uma base sólida: a premissa física.

* Deve ler-se Duse (gralha do original francês).

¹ G. Grasso (1873-1930), actor italiano, de origem siciliana, que fez algumas digressões pela Rússia. (N.F.)

A cultura física, a acrobacia, a dança, a rítmica, o boxe e a esgrima são sem dúvida matérias úteis, mas apenas quando se encontram introduzidas como auxiliares no curso de *biomecânica*, matéria necessária e fundamental a cada actor.

(V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre I*, trad. de B. Picon-Vallin, Lausana, La Cité, L'Age d'Homme, 1973; 1: pp. 121-123; 2: pp. 184, 187-188; 3: *Écrits sur le théâtre II*, Lausana, La Cité, L'Age d'Homme, 1975, pp. 78-80.)

58 – MARINETTI: MANIFESTO DOS AUTORES DRAMÁTICOS FUTURISTAS (1911)

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), artista e teórico italiano, foi o promotor e depois catalisador do movimento futurista, cujo Manifesto de Fundação, voluntariamente provocador, foi publicado em 1909 sob o signo do desafio ao passado, da exaltação dos valores da revolta, da apologia da máquina e da sua energia: um automóvel é mais belo que a Vitória de Samotrácia. Em 1911, O Manifesto dos Autores Dramáticos Futuristas proclama a vontade de introduzir os princípios futuristas no teatro. Em 1913, com um novo manifesto, Marinetti celebra o «Music-hall» como o espectáculo do futuro: nele encontra, com efeito, o sentido do dinamismo (simultaneidade e velocidade), o sentido do grotesco e da caricatura, quer dizer, a intuição das múltiplas analogias entre o humano e o mecânico. Em finais de 1914, um reportório teatral futurista constitui-se em torno do Manifesto sobre o teatro futurista sintético, com os «minidramas» de Marinetti, Corra e Settimelli. Trata-se de peças muito curtas obedecendo a uma estética da condensação e do contraste, construídas de acordo com a técnica da montagem.

Para um teatro futurista

Os Futuristas italianos, que ultimamente desencadearam nas ruas de Parma um motim violento de dez mil pessoas, acalmado apenas pela intervenção das tropas, regressam hoje à literatura com este novo manifesto:

De entre todas as formas literárias, a que tem um alcance futurista mais poderoso é, certamente, a obra teatral. Queremos também que a arte dramática deixe de ser o que hoje é: um miserável produto industrial submetido ao mercado das distrações e dos prazeres citadinos. Para isso, é preciso varrer todos os preconceitos imundos que esmagam os autores, os actores e o público.

1 – É por isso que ensinamos aos autores o *desprezo pelo público*, em particular pelo público das estreias, cuja psicologia a seguir sintetizamos: rivalidades de chapéus e trajos femininos, vaidade de um lugar caro transformando-se em orgulho intelectual, camarotes e plateia ocupados por homens maduros e ricos, cujo cérebro é naturalmente desprezivo e a digestão muito laboriosa, o que é incompatível com qualquer esforço intelectual.

O público varia de disposição e de inteligência segundo os diferentes teatros de uma cidade e as quatro estações do ano. Está submetido aos acontecimentos políticos e sociais, aos caprichos da moda, às chuvadas primaveris, aos excessos de calor e de frio, ao último artigo lido depois de almoço. Infelizmente, não tem outro desejo que o de agradavelmente fazer a digestão no teatro. Fica, portanto, absolutamente incapacitado para aprovar, desaprovar, ou corrigir uma obra de arte. O autor pode esforçar-se para tirar o seu público da sua mediocridade como se salva um naufrago retirando-o da água. Mas que o autor se abstenha de se deixar agarrar pelas mãos apavoradas do seu público, porque inevitavelmente se afundaria com ele num grande estrépito de aplausos.

2 – Ensinamos também o *horror pelo sucesso imediato* que coroa as obras medíocres e banais. As peças que impressionam directamente, sem intermediários e sem explicações, todos os indivíduos de um público, são obras mais ou menos bem construídas, mas absolutamente desprovidas de novidade e, por conseguinte, de génio criador.

3 – Os autores não se devem preocupar senão com a *originalidade inovadora*. Todas as peças que partem de um lugar-comum ou que pedem de empréstimo a outras obras de arte a sua concepção, o seu fio, ou uma parte do seu desenvolvimento, são absolutamente desprezíveis.

4 – Os *leit-motiv* do amor e o triângulo do adultério, tendo sido excessivamente usados na literatura, devem ser reduzidos em cena ao valor secundário de episódios e acessórios, tal como se tornaram hoje na vida, mediante o nosso grande esforço futurista.

5 – A arte teatral, como toda a arte, não tendo por objectivo mais que o arrancar a alma do público à realidade quotidiana e exaltá-la numa atmosfera deslumbrante de embriaguez intelectual, desprezamos todas as peças que queiram apenas comover e levar às lágrimas pelo espectáculo fatalmente enternecedor de uma mãe que perdeu o seu filho, de uma jovem que não pode casar com o seu apaixonado, e outras tolices semelhantes.

6 – *Desprezamos* na arte, e no teatro em particular, *todas as reconstruções históricas*, sejam aquelas cujo interesse deriva dos heróis ilustres, como Nero, César, Napoleão, Casanova ou Francesca da Rimini, sejam as que se apoiem na sugestão exercida pela suntuosidade inútil das roupagens e decorações do passado.

O drama moderno deve exprimir o grande sonho futurista que se liberta da nossa vida contemporânea exasperada pelas velocidades terrestres, marítimas e aéreas e dominada pelo vapor e pela electricidade. É preciso introduzir sobre a cena o reino da Máquina,

os grandes calafrios revolucionários que agitam as multidões, as novas correntes de ideias e as grandes descobertas científicas que transformaram completamente a nossa sensibilidade e a nossa mentalidade de homens do século vinte.

7 – A arte dramática não deve fazer a fotografia psicológica, mas uma *síntese exaltante da vida nas suas linhas significativas e típicas*.

8 – Não há arte dramática sem poesia, quer dizer, sem embriaguez e sem síntese. As formas prosódicas regulares devem ser excluídas. O escritor futurista usará então o *verso livre*: instável orquestração de imagens e de sons que, passando do tom mais simples para exprimir, por exemplo, com exactidão, a entrada de um criado ou o fechar de uma porta, se eleva gradualmente com o ritmo das paixões em estrofes cadenciadas alternadamente caóticas, quando se trata, por exemplo, de anunciar a vitória de um povo ou a morte gloriosa de um aviator.

9 – É preciso destruir a obsessão da riqueza no mundo literário, tendo a avidez do ganho empurrado para o teatro inúmeros espíritos exclusivamente dotados das qualidades do cronista e do jornalista.

10 – Queremos submeter os actores à autoridade dos escritores, arrancar os actores ao domínio do público que fatalmente os empurra para a busca do efeito fácil e os afasta de toda a pesquisa da interpretação profunda.

Para isso é preciso abolir o hábito grotesco dos aplausos e dos assobios, que pode servir de barómetro à eloquência parlamentar, mas não, seguramente, ao valor de uma obra de arte.

11 – Esperando essa abolição, ensinamos aos autores e aos actores a *voluptuosidade de serem assobiados*.

Tudo o que é assobiado não é necessariamente nem belo nem novo. Mas tudo o que é imediatamente aplaudido não ultrapassa as

inteligências médias; é a partir do medíocre, do banal, do revomitado ou do demasiado bem digerido.

Tenho a alegria de saber, ao afirmar-vos estas convicções futuristas, que o meu génio, várias vezes assobiado pelos públicos de França e de Itália, nunca será enterrado sob aplausos incómodos.

F. T. Marinetti

(G. Lista, *Futurisme*, antologia, Lausana, La Cité, L'Age d'Homme, 1973, pp. 247-249.)

59 – COPEAU: *REGISTOS I* (TEXTOS DE 1917 A 1930)

Jacques Copeau (1879-1949), encenador e actor francês, fundador (em 1913) do Teatro do Vieux Colombier, traz uma ética do actor e um ideal do trabalho colectivo. Mais tarde (em 1925), criará Les Copiaux, uma companhia regida por princípios de vida comunitária. Coloca dois elementos no centro da realização teatral: a arquitectura da cena e o actor vivo. («Por obra nova deixem-nos um palco nu», proclama em 1913 – ao que acrescentará em 1917: «um palco nu e verdadeiros actores»). A sua estética religa-se à de Appia e de Craig, mas é sobretudo do «poeta do teatro» – quer dizer, daquele que seria o Shakespeare ou o Molière do nosso tempo – que Copeau espera a verdadeira renovação do teatro. A sua obra escrita e teórica apresenta-se sob a forma de Cadernos em que lança mais ou menos em desordem as suas reflexões, aos quais chama os seu *Registos*.

O actor e o palco nu

Bataille queria a palpação das folhas nas suas árvores de cartão.

Para conseguir a palpação, basta suprimirem-se as árvores.

1917

Renunciar à *ideia de cenário*.

Quanto mais nua estiver a cena tanto mais a acção poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha livremente.

É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apoia.

Sobre essa cena árida o actor está encarregado de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.

O problema do actor, da interpretação, do *movimento* íntimo a trabalhar, da interpretação pura, é assim colocado em toda a sua amplitude.

Um palco nu e verdadeiros actores.

1917

A cena tal como a concebi e cuja realização começámos a esboçar, quer dizer: desatravancada, tão nua quanto possível, esperando qualquer coisa e pronta a receber a sua forma da acção que aí se desenrole, essa cena nunca é tão bela como no seu estado natural, primitivo e vazio, quando nada aí se passa e repousa, silenciosa, fracamente iluminada pela meia-luz do dia. Foi assim que a contemplei e melhor a compreendi, uma vez acabada a temporada: verdadeira na sua superfície plana, alterada já pelo seu dispositivo construído, o qual não é mais que uma hipótese prematura das necessidades da representação, um acomodar-se às suas necessidades pressentidas, estranhas, e das quais o nosso espírito, mesmo que conceba o mais livremente possível, nunca está desembaraçado. Quando revi a cena, devolvida a si própria, em Julho passado, compreendi que tudo o que tinha passado sobre ela durante a temporada, acessórios, roupagens, actores, luzes, a tinha apenas desfigurado.

É então da cena que é preciso partir.

1920

Disse muitas vezes que não me parecia que pudesse existir uma solução *decorativa* para o problema cénico, mas apenas uma solução *arquitectural*, e uma solução arquitectural em função de uma forma dramática que não podemos esperar senão do criador dramático completo, quer dizer do poeta, nascido sobre a cena e para a cena, e cujo pensamento construirá para a sua expressão autêntica o instrumento de que terá necessidade. Ora, não vejo, com algumas raras excepções, por mais sedutoras e prestigiosas que por vezes possam ser, senão fantasias decorativas, ilustrando uma cena que não evolui e fica invariável no seu quadro, a caixa caleidoscópica a que nos confinaram os Italianos. Pouco importa apesar de tudo que esse quadro varie de dimensões, que seja rectangular, quadrado, oval, em forma de triângulo ou de coração; que o cenário seja pintado em *trompe l'oeil* ou a direito; que as tiras de ar acrescentem um aspecto divertido a esta ou àquela engenhoca decorativa; pouco importa mesmo que os planos e os volumes estejam habilmente diversificados e compostos: se uma vontade dramática nova não abalar o próprio edifício do teatro; se, por exemplo, uma nova relação não se estabelecer entre o espectador e o actor, não se pode dizer que o espírito dramático esteja em vias de transformar o instrumento teatral e, no entanto, é simplesmente disso que temos necessidade: de um edifício novo, seja que a sua arquitectura compósita exprima as necessidades compósitas do nosso eclectismo moderno desde a antiguidade grega até aos nossos dias, seja que um pensamento mais resolutivo e mais original nos leve de volta às nossas próprias origens, não nos oferecendo mais que uma plataforma nua para aí produzir um espectáculo sem prestígio e cujo único interesse, como única urgência, residirá na palavra pronunciada pelo actor.

1922

Ubiquidade do drama. Quanto mais espaço e tempo abarcar – segundo a tendência actual – tanto mais crescerá a sua ambição poética, tanto mais ela tenderá a dispersá-lo no espaço e no tempo, maior será a sua necessidade de unidade cénica, de modéstia cénica.

E sobre esta cena todos os meios devem estar ligados ao homem, começar pelo homem, ficar ao seu alcance e à sua medida. Incluindo a máquina. Ela não deve substituir-se ao homem, mas prolongá-lo, ajudá-lo, completá-lo.

1930

(J. Copeau, *Appels*, Registres I, Paris, Gallimard, 1974, pp.219-225.)

60 – O EXPRESSIONISMO.

KORNFELD: *O HOMEM ESPIRITUAL E O HOMEM PSICOLÓGICO* (1918)

GOLL: *O SUPERDRAMA* (1919)

O EXPRESSIONISMO é um movimento que apareceu nas artes na Alemanha entre 1915-1910. No plano teatral está representado por dramaturgos como Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever. Ansioso por «exprimir» e não reproduzir, o expressionismo, nas suas origens, afirma-se como nostalgia de um aprofundamento da vida. Não deixa de ter relações com os princípios de Craig e de Appia. Paul Kornfeld, teórico e autor dramático, propõe um verdadeiro antiprograma do naturalismo, dominado pela recusa da psicologia. Querendo atingir «o homem em estado puro», opõe a alma aos caracteres, num vocabulário com conotações cristãs. Yvan Goll também recusa o homem quotidiano. É para afirmar a necessidade de uma tomada a cargo da experiência trágica. Nele, as palavras drama e tragédia não designam mais os géneros, mas a essência do teatro, e para além dele, da cultura e da vida.

Efectivamente, o drama expressionista retomou a tradição trágica, mas em peças construídas de fragmentos, episódios. Dramaturgia da hipérbole e da alegoria, da tensão entre os extremos, o expressionismo, para além dos seus excessos, não deixou de exercer uma grande influência sobre autores tão diferentes como Strindberg e Brecht nos seus começos.

I – O HOMEM ESPIRITUAL E O HOMEM PSICOLÓGICO

Deixemos o carácter para a vida quotidiana e nos grandes momentos saibamos ser todos alma. Porque a alma releva do céu e o carácter da terra.

A psicologia não diz mais sobre a essência humana que a anatomia...

Tal é o destino do homem: o seu verdadeiro ser está prisioneiro de um corpo inchado de sangue e de instintos, de um conglomerado de qualidades e capacidades, de um entendimento apenas bom para prover às necessidades quotidianas, da mesma forma que o corpo; e é a infelicidade do homem consciente desta desarmonia não mais poder, inocentemente, dar-se por inteiro à terra, nem talvez ao espírito. Seria um sonho para um outro mundo o querer despojar-se dos seus atributos terrestres e humanos, mas é um sonho para este mundo não autorizar a sua manifestação senão em função do espiritual, quer dizer, de apresentar o humano e o terrestre como simples atributos: dissipar então a desarmonia, fazer dela um simples eco, como na arte em que as figuras dominantes não são mais que a chama e o canto do seu espaço interior e onde o terrestre sem existência autónoma não é mais que uma música em uníssono, uma sombra que se carrega.

Só a arte, só estas grandes personagens escapam a estas contradições, a estas divisões. Apenas elas receberam o invólucro

adequado ao espírito. O seu carácter e o seu entendimento são fiéis servidores da sua essência e renunciam por isso a representar um jogo próprio. Aqui o homem é inteiramente espírito e alma, e é por isso que estas grandes figuras têm em si qualquer coisa de frenético. Surgem da selva da realidade terrestre, extáticas e animadas por uma santa loucura. Só elas são dotadas dos atributos autênticos do homem. Parecem perder a medida humana, em todo o lado são as primeiras a reencontrá-la. Ao homem vulgar parecem sobrenaturais e, no entanto, apenas elas representam a verdadeira natureza do homem. Porque libertadas dos humores do carácter, das contingências da individualidade, independentes do seu corpo e despojadas de tudo o que não é a sua própria essência, estas furiosas, estas almas puras, percorrem o seu caminho de um só impulso sem encontrar um único obstáculo, ignoram o não essencial, são elas os homens originais, a pura criação de Deus. E estes seres nus que proferem discursos poderosos com gestos grandiosos, que se rolam na terra presas da dor, que exprimem o infortúnio e a felicidade unicamente pelo canto e pelo grito, que se precipitam sobre a cena de punhal erguido, todos estes descarados que parecem tão estranhos ao homem banal, são no entanto eles a banalidade porque são os primitivos. E o espectador que os acha estranhos, é ele o corrompido. Aquele que não reconhece o seu irmão em cada uma destas personagens está perdido porque não reconhecerá nada do seu ser verdadeiro, é, no verdadeiro sentido da palavra, inconsciente; caiu da árvore da humanidade como um fruto apodrecido porque já não tem qualquer laço a ligá-lo ao mundo, ao centro do mundo e a sua existência será para sempre terrestre.

Torna-se particularmente urgente para a nossa época em que o conhecimento da nossa natureza parece desenvolver-se tanto que os homens se rodeiam dessas personagens a fim de que lhe recordem as suas origens e que dirijam a sua atenção para as verdades importantes.

Porque se levaram milénios para percorrer o caminho do espírito e do conhecimento que um indivíduo percorre numa vida, elas também tomam o caminho da consciência e da auto-análise tanto mais interessante em aparência quanto existem numerosos caracteres, nenhum se assemelhando ao outro; também eles vão pelo caminho da psicologia, dessa ciência que, como o seu nome indica, é a da alma, e que apesar disso se degradou para se tornar a ciência do carácter e das relações de causalidade entre funções e instintos humanos. Mas a arte poderia demonstrar-lhes que os caracteres mais interessantes são, finalmente, pouco interessantes, que o caos das suas vidas, o desenrolar dos seus dias, estão vazios diante da plenitude de uma alma pura e a arte poderia provar-lhes que o centro do homem não é aquilo que a maioria das pessoas crê.

Tal poderia ser a missão, o sentido último de toda a arte, e unicamente isto: recordar à humanidade que ela é composta de homens e recordar ao homem que ele pertence a Deus e que tem uma alma, que nela está o seu centro, o seu único ser, e o resto não é mais que o fardo que a força a rebaixar-se, o laço no qual deve estar encerrada para residir na terra. Tal poderia ser o sentido último de toda a arte: mostrar ao homem como todo o real não é mais que aparência que se evolui diante da existência humana autêntica. Sim, todo o real não é mais que erro porquanto a verdade é a espiritualidade.

2 – O SUPERDRAMA

Uma dura luta se desencadeou sobre a questão do novo drama: o superdrama.

O primeiro drama foi o dos Gregos, em que os deuses se mediam com os homens. Que aventura formidável foi esta: a honra que o deus então fazia ao homem! Duelo divino que os séculos futuros não mais verão.

O drama implicava uma enorme intensificação da realidade, um mergulho profundo, obscuro, «pítico», na paixão sem limites, na dor devoradora e tudo banhado em cores surreais.

Mais tarde o drama não teve mais que o homem em vista: alterações consigo mesmo, psicologia, problemática, razão. Não se trata mais do que de uma realidade, de um domínio e todas as dimensões ficam restringidas por esse facto. Tudo gira em torno de um homem e não mais em torno do homem. A vida colectiva tem dificuldades em se exprimir aí: nenhuma cena de multidão atinge o vigor do coro antigo. Como esta lacuna é vasta vê-se nos dramas do século passado; não são mais do que interessantes. São argumentações eloquentes, ou simples imitações da vida. Não têm nada de criador.

O novo dramaturgo sente que tem de entrar em combate e afrontar, enquanto homem, tudo o que, nele como à volta dele, é animal ou coisa. É uma penetração no reino das sombras, as quais se agarram a tudo e se escondem por detrás de toda a realidade. Assim que forem vencidas, talvez a libertação seja possível. O poeta deve reaprender que existem outros mundos bem diferentes deste dos cinco sentidos: o mundo surreal.

É com este mundo surreal que deve comunicar. Isto não é de modo algum um regresso à mística nem ao romantismo, nem à palhaçada de musical, embora em tudo isso exista um elemento comum: o supra-sensível.

Primeiro que tudo, será necessário quebrar a forma exterior, a postura racional, convencional, moral, todas as formalidades da nossa existência. Mostrar-se-á o homem e as coisas tão nus quanto possível e, para obter um melhor efeito, sempre através de uma lente de aumentar.

Esqueceu-se completamente que a cena não é outra coisa senão uma lente de aumentar. Os grandes dramaturgos souberam-no sempre: o Grego calçava o coturno. Shakespeare dialogava com espíritos

gigantes. Esqueceu-se por completo de que o primeiro símbolo do teatro era a máscara. Esta é rígida, única e impressionante. É inalterável, irrevocável, não se lhe pode escapar, é o Destino.

Todo o homem usa a sua máscara, que os antigos chamavam de culpabilidade. As crianças têm medo dela e choram. Os homens, tão satisfeitos consigo próprios, tão razoáveis, deverão reaprender a chorar. A cena está lá para isso. E não acontece muitas vezes que uma grande obra de arte, um deus negro, um rei egípcio, nos apareçam como uma máscara?

Há na máscara uma lei, que é a do próprio drama. É que o irreal se torna um facto. Provam-nos por um breve momento que a coisa mais banal pode ser irreal e «divina», e que aí precisamente reside a maior verdade. A verdade não está encerrada nos limites da razão. É o poeta que a encontra e não o filósofo. É a vida, e não o «pensamento». E de seguida mostram-vos que todos os fenómenos, tanto o mais perturbador como o mais pequeno pestanejo, são de uma importância capital para tudo o que vive aqui em baixo.

A cena não se deve limitar a reproduzir a vida real e torna-se surreal quando mostra a todos o que se esconde por detrás das coisas. O realismo puro foi a grande aberração de todas as literaturas.

A arte não existe para a comodidade dos gordos burgueses, que abanam a cabeça dizendo: «Sim, sim, é isso. Agora vamos ao bufete tomar um refresco!» A arte, na medida em que quer educar, melhorar, ser eficaz de qualquer maneira, deve suprimir o homem de todos os dias, assustá-lo como a máscara assusta a uma criança e Eurípides os Atenienses, que saíam do teatro a balbuciar. A arte deve refazer do homem uma criança. O meio mais simples para o conseguir é o «grotesco», na medida em que não incita ao riso. A monotonia e a estupidez dos homens são tão grandes que não se pode prevenir senão com enormidades. Então que o novo drama seja enorme.

É por isso que o novo drama irá recorrer a todos os meios técnicos que hoje substituem a máscara, por exemplo o fonógrafo, que mascara a voz, o anúncio luminoso ou o altifalante. Os intérpretes deverão usar máscaras desmedidas, em que o seu carácter seja imediatamente reconhecido de uma maneira grosseiramente exterior: uma orelha demasiado grande, olhos brancos, uma perna de pau. A estes exageros fisionómicos, que não consideramos como exageros, corresponderão os exageros internos da acção: as situações poderão ser mostradas ao contrário e, a fim de as tornar mais impressionantes, poder-se-á mesmo substituir uma expressão pelo seu contrário. O efeito será exactamente o mesmo que quando se fixa durante muito tempo um tabuleiro de xadrez, e se começam a ver brancos os quadrados pretos, e negros os quadrados brancos; as concepções encavalgam-se ali onde se toca nas fronteiras da verdade.

Queremos um Teatro. Queremos a verdade mais surreal. Estamos à procura do superdrama.

(*O Expressionismo no teatro europeu*, D. Bablet e J. Jacquot (ed.), Paris, C.N.R.S., 1971; 1: pp. 350-351; 2: pp. 359-360.)

61 – TAIROV: PRINCESA BRAMBILLA, CONFERÊNCIA DE 31 DE MAIO DE 1920.

Alexander Yakovlevitch Tairov (1885-1950), encenador russo, fundou em 1914 o Teatro de Câmara. Ansioso por reteatralizar o teatro, luta simultaneamente contra a tendência naturalista (quer dizer, o Teatro Artístico de Stanislavski) e a tendência simbolista representada pelo Meyerhold dos anos 1906-1908 e ainda Craig, tendência que, segundo ele, minimiza abusivamente a parte criativa do actor. Para Tairov, com efeito, a arte do teatro repousa antes de

mais sobre o actor, que deve ser hábil em todas as disciplinas da cena (pantomima, acrobacia, etc.). O conjunto dos meios cénicos – em particular a construção do espaço – deve ser posto ao serviço da sua interpretação. De entre as suas encenações principais há a citar a *Fedra de Racine* (1920), *Princesa Brambilla de Hoffmann* (1920), *Giroflé-Giroflá de Lecocq* (1922) e *A tragédia optimista de Vichnievski* (1934).

Encenação e texto

Os nossos trabalhos anteriores colocaram marcos preciosos: teríamos podido realizar a *Princesa Brambilla* se não tivéssemos tido fé na pantomima, se não a amássemos com todas as fibras da nossa alma? Se não tivéssemos acreditado que só a pantomima pode levar o teatro actual para longe do gesto viciado que reinava como senhor até aos últimos tempos, que apenas a pantomima pode ensinar ao actor a exprimir plasticamente as suas sensações e os seus sentimentos de tal maneira que sejam compreensíveis sem a ajuda da palavra humana? *Tamiro o Citarista* não preparava já a *Princesa Brambilla*? Esforçámo-nos por romper a continuidade da coisa dramática, por violar a torrente contínua das palavras para que, de tempos a tempos, cedessem lugar ao gesto que tem direito à mesma hegemonia no teatro que a palavra.

Arlequim-Rei, não antecipa a *Princesa Brambilla*? Pantomima e drama entrelaçam-se aí numa mesma frase; o actor tinha não apenas que saber falar sobre a cena, mas saber agir, fazer-se entender sem palavras; para além dos gestos estereotipados, claros para toda a gente, tinha que utilizar gestos nascidos da liberdade e da alegria do corpo humano, gestos acrobáticos.

Todos os nossos trabalhos, infalivelmente, conduziram a fazer da criação de um novo tipo de representação cénica uma exigência

imperiosa. As formas esclerosadas da representação cénica, as formas petrificadas do espectáculo tinham já deixado de nos satisfazer: estávamos apertados no quadro só do drama, ou só da pantomima; cultivando a arte e a maestria do actor, tínhamos fatalmente que chegar a criar espectáculos em que essa maestria pudesse gritar em voz alta e até ao fim, onde pudesse florescer com a sua cor verdadeira e franca, em que o actor pudesse criar uma personagem acessível ao espectador, não por um único aspecto do seu génio – a sua voz, a arte da sua elocução – mas por tudo o que constitui os seus materiais cénicos, onde ele poderia brilhar em todas as facetas do seu registo.

O que representa a *Princesa Brambilla* na forma em que a vimos no Teatro de Câmara? É uma nova espécie de representação: é um espectáculo verdadeiramente sintético, onde se misturam as artes da palavra, do gesto e do mimo, resumindo, todas as facetas multicolores da arte com cem caras do actor. É a primeira tentativa feita para abrir perspectivas à arte cénica em geral, para dar todas as vibrações de uma obra cénica e não mais se limitar a um género, drama, ou comédia, opereta, pantomima, bailado ou circo. Misturar intimamente todos os processos de um teatro libertado, todos em conjunto, para captar a fantasia do espectador e arrastá-lo no turbilhão da fantasmagoria teatral – eis qual era o objectivo da *Princesa Brambilla*.

(...)

O trabalho do teatro, e em particular o do encenador, reflecte-se largamente na maneira de tratar o material literário. Creio que neste domínio os belos dias virão, mas não começaram tão cedo, porque é muito difícil chegar aí; os belos dias virão quando o teatro ele próprio criar todos os seus espectáculos, talvez quando não tiver mais necessidade da ajuda de um autor, mesmo genial como Hoffmann, quando ele próprio inventar tudo o que lhe pareça de valor. Enquanto

não chegarmos aí, enquanto a maestria teatral não tiver adquirido a fineza desejável para atingir um objectivo difícil, deveremos utilizar um material literário para criar os nossos espectáculos.

Como utilizar este material? É a questão fundamental; tudo o resto depende da resposta que lhe dermos. Deveremos tomar uma obra literária e considerar que a nossa tarefa é encená-la; ou será que são possíveis outras alternativas? Procederemos de modo diferente, é evidente. Não acreditamos nada em ter que interpretar uma obra literária. Estaríamos errados se acreditássemos que o teatro tem por missão e por papel servir a obra literária e que a nossa função se reduz a representá-la em cena. Pelo contrário, pensamos que tomando uma obra literária somos completamente livres de a tratar, a ela, como auxiliar, como um material que nos permitirá criar o nosso próprio espectáculo, estamos completamente livres para dela extrair tudo o que nos é necessário, e de compor, não uma adaptação cénica de Hoffmann, mas uma obra cénica nova, nossa, independente e face à qual a *Princesa Brambilla* é um dos materiais que serviram para a criar.

(...)

Na arte teatral, levando à cena uma coisa tão fantasmagórica como a *Princesa Brambilla*, o nosso objectivo foi resumir tudo às possibilidades reais, ao domínio real e ao material real do actor, depois de nos termos servido da fantasmagoria cerebral e filosófica tão densa em Hoffmann.

Nós, os criadores de representações teatrais, temos que ir mais além de toda essa filosofia e estamos perfeitamente autorizados a acreditar que temos razão diante do único que tem o direito de nos julgar, o único deus que nos pode pedir contas, o deus do teatro; estamos com a alma serena por ter cortado muitas coisas que tinham valor aos olhos de numerosos admiradores de Hoffmann. Hoffmann é uma personalidade considerável. Tem amadores no mundo inteiro, também na Rússia, em Moscovo e, sem temer no mínimo violar a

sua reverência, dando-nos embora razão do ponto de vista da arte teatral, rejeitámos muitas coisas que em Hoffmann tinham valor do ponto de vista literário. Apesar desta atitude, julgamos ter dado uma representação perfeitamente fiel da obra hoffmanniana. Pensamos que é justamente a representação do Teatro de Câmara, tal como os desenhos de Jacques Callot, situados noutro plano e saídos de uma outra diligência, que respeita o espírito de fantasmagoria, o espírito de reencarnação, o espírito de mistura de real e irreal, de material e imaterial, espírito que faz a maestria de um autor como Hoffmann. Achamos que o nosso espectáculo é um espectáculo hoffmanniano na sua essência e julgamos que este *capriccio* do Teatro de Câmara é um *capriccio* para a glória de Hoffmann, porque conserva a sua alma, a da fantasmagoria que construímos por meios especificamente teatrais; apenas o uso dessa fantasmagoria poderia fazer parecer naturais os saltos sobre o palco longínquo e o *salto* e toda a algazarra que pusemos em cena; o nosso espectáculo é para ser compreendido ao nível da fantasmagoria.

(...)

Foi-me necessário mais do que uma vez repetir que concebemos a evolução da arte teatral e do teatro essencialmente de duas maneiras. Acreditamos que todas as obras de arte teatral, se são autênticas, inclinam-se finalmente para um dos dois pólos da acção teatral: o mistério, a arlequinada. A arlequinada e o mistério, eis as duas faces da arte teatral para as quais deve tender o verdadeiro teatro, porque em ambas ele se revela na sua plenitude, as suas forças criadoras estão aí expandidas até ao extremo, a sua maestria aparece com o máximo de intensidade. São domínios totalmente diferentes. São duas caras de um ser teatral único que deve saber, num só e mesmo instante, suscitar a alegria do riso e a alegria da transfiguração. A arlequinada dá a alegria do riso, o mistério a da transfiguração.

62 – WITKIEWICZ: INTRODUÇÃO À TEORIA DA FORMA PURA (1920)

Stanislas Ignacy Witkiewicz (1885-1939) foi pintor, romancista e autor dramático polaco. A maioria das suas peças (de entre as mais conhecidas, A Galinha de Água, Eles e A Mãe), foram escritas entre 1922 e 1926. Para Witkiewicz toda a arte está ligada à metafísica, quer dizer com o sentido da Unidade na multiplicidade e o sentido da abstracção. Enquanto a pintura, a música e mesmo a escultura se tornaram artes abstractas, o teatro mergulhou no utilitário, na pura reprodução da vida. Apesar da armadilha que constitui para o teatro a própria natureza dos seus materiais (os seres humanos e o seu comportamento), pode ser uma arte pura. Para isso deve esquecer o mais possível o «sentido vital», quer dizer, a preocupação do quotidiano e opor à lógica da vida, a lógica formal – ou antes, artística. Tal é, com efeito, a definição que Witkiewicz dá das obras novas: «obras traduzidas pela Forma pura, quer dizer, cujo conteúdo não é uma recriação do mundo perceptível, ou dos sentimentos quotidianos, mas uma unidade de natureza formal ligando as suas componentes num todo».

A forma pura no teatro

O teatro que é, como a poesia, uma arte compósita, contém ainda mais elementos não essenciais e é por isso que é muito mais difícil imaginar uma forma pura sobre a cena, independente das acções humanas na sua essência. Creio, no entanto, que não é completamente impossível. Tal como existiu, nas artes plásticas, uma época em que a forma pura e o conteúdo metafísico da sensibilidade religiosa formavam um todo único, existiu também uma época em que o devir cénico e o mito realizaram uma unidade semelhante.

A forma e o conteúdo da nossa pintura e da nossa escultura, o conteúdo dos seus objectos, quer sejam fantásticos ou próximos do real, não são mais que um pretexto para a criação, sem qualquer laço directo com ela, uma espécie de droga para o mecanismo estético levando o artista a uma certa tensão criadora. Penso então que se pode encarar uma arte teatral na qual o próprio devir – independentemente das imagens intensificadas que dá da vida – pode levar o espectador a um estado de compreensão metafísica, de receptividade aos sentimentos metafísicos, quer o fundo da obra seja fantástico ou realista, ou ainda uma síntese destes dois géneros. Mas isso supõe, evidentemente, que toda a peça tome a sua fonte numa necessidade sincera de suscitar cenicamente tais sentimentos com a forma apropriada. E que o essencial da obra não resida unicamente no seu conteúdo real ou fantástico, mas que, pela síntese de todos os elementos teatrais (sons, decorações, movimentos cénicos, o texto) possa edificar-se livremente, sem referência necessária ao mundo real. É preciso poder, livre e totalmente, deformar a vida e o mundo fantástico para criar uma unidade cujo sentido seria fornecido pela sua arquitectura interna e cénica e não pelas exigências da psicologia ou da acção em função da vida, estas últimas exigências não sendo válidas senão para as obras que se pretendem uma reprodução amplificada da realidade. Não quero dizer com isto que a obra teatral deva ser a todo o custo absurda, mas apenas que ela não seja mais travada pelos modelos actuais, fundados no sentido vital ou nas regras do fantástico. Os actores não deveriam existir enquanto tal, mas como elementos de um conjunto, com o mesmo título que uma mancha de cor vermelha num determinado quadro.

A peça considerada pode tomar todas as liberdades que queira relativamente ao real. Basta que essa liberdade – e as absurdidades aparentes que acarreta – seja justificada e conduza à dimensão psíquica em que é primordial introduzir o espectador. Neste momento

não tenho a possibilidade de dar um exemplo preciso de uma tal peça. Quero apenas fazer notar aqui a possibilidade de criar uma pela ultrapassagem dos preconceitos passados.

Admitamos, então, que alguém escreva uma peça assim. O público deverá habituar-se a ela como se habituou aos modelos deformados dos quadros de Picasso. Podemos imaginar um quadro unicamente feito de formas abstractas que, a não ser que sejam suscitadas por nós próprios a todo o custo, não implicarão qualquer referência às formas do mundo exterior. Em contrapartida, não se pode imaginar uma obra idêntica no teatro, porque o devir puro no tempo não é possível senão na esfera dos sons e das cores. Não se podem conceber obras teatrais sem intervenções e sem acções das personagens – fossem elas as mais extravagantes ou as mais monstruosas – porque o teatro é uma arte compósita que não possui, como a pintura ou a música, elementos ou materiais autónomos. O teatro actual dá a impressão de uma arte desesperadamente entupida que não pode desabrochar senão introduzindo o que eu chamei de o fantástico da psicologia e do comportamento. A psicologia das personagens e o seu comportamento devem ser um pretexto para uma pura sucessão de acontecimentos. O essencial é que a continuidade psicológica das personagens e do seu comportamento não seja mais este pesadelo que pesa com todo o seu peso sobre a arquitectura das peças.

Já estamos mais que fartos, na minha opinião, desse reinado maldito dos caracteres, dessa pseudoverdade psicológica que provoca náuseas a todos. Em que é que nos pode interessar o que se passa na rua Wspolna n.º 38, apartamento 10 ou em qualquer castelo encantado ou numa qualquer época longínqua? Desejamos, no teatro, penetrar num mundo radicalmente diferente em que os acontecimentos, decorrendo da psicologia das personagens – quer sejam verosímeis ou errados –, os jogos de iluminação, as mudanças de

cenário, o acompanhamento musical, se devem impor como necessários e provocar, pela singularidade do seu encadeamento, um devir temporal livre de toda a lógica, excepto aquela da própria forma desse devir. A esta necessidade pode-se também acrescentar a possibilidade de modificar o psiquismo das personagens fazendo abstracção da lógica dos seus comportamentos. Esta psicologia «fantástica» deverá impor-se com a mesma evidência que as barrigas das pernas cúbicas das pinturas de Picasso.

(S. I. Witkiewicz), *Introduction à la théorie de la forme pure*, Cahiers Renaud-Barrault, n.º 73, 3.º trimestre, 1970, Paris, Gallimard, pp. 23-26.)

63 – APPIA: A OBRA DE ARTE VIVA (1921)

Adolphe Appia (1862-1928), homem de teatro suíço, deixou-nos sobretudo projectos de encenação sob a forma de esboços (esboços célebres para as óperas de Wagner, esboços para as obras líricas de Gluck ou para as obras dramáticas de Shakespeare, Ibsen e Goethe) e escritos teóricos. As suas três obras fundamentais: A encenação do drama wagneriano (1895), A música e a encenação (1899), A obra de arte viva (1921) são verdadeiros tratados de estética teatral. Partindo de uma reflexão sobre a encenação wagneriana, elaborou a sua própria teoria da arte viva (o encontro com Jaques-Dalcroze, o seu trabalho sobre o movimento, a rítmica, desempenharam um papel importante). Recusando o realismo com tanta violência quanto Craig, encara o teatro como um espaço que se oferece aos nossos desejos de vida integral e à experiência partilhada da beleza. À teoria wagneriana da síntese das artes substitui a ideia da fusão dos elementos, quer dizer, dos meios de expressão

cénica. Entre eles estabelece uma hierarquia: no centro encontra-se o corpo vivo do actor, móvel e plástico, portador do texto e do movimento. Animado pela música, ele inscreve o tempo num espaço posto ao serviço da sua mobilidade.

I – OS ELEMENTOS

A arte dramática dirige-se, como as nossas artes respectivas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento, em resumo, à nossa presença integral. Porque é que todo o esforço de síntese fica reduzido e antecipadamente ao nada? Saberão os nossos artistas informar-nos?

O poeta, de pena na mão, fixa o seu sonho sobre o papel. Fixa-lhe o ritmo, a sonoridade e as dimensões. Esta escrita, dá-a a ler, a declamar; e, de novo, ela fixa-se no aspecto do leitor, na boca do recitador. – O pintor, de pincel na mão, *fixa* a sua visão tal como a quer interpretar; e a tela ou a muralha determinam-lhe as dimensões; as cores imobilizam-lhe as linhas, as vibrações, as luzes e as sombras. – O escultor *pára*, na sua visão interior, as formas e os seus movimentos no ponto exacto que deseja; depois imobiliza-os no barro, na pedra ou no bronze. – O arquitecto *fixa* minuciosamente, pelos seus desenhos, as dimensões, a ordenação e as formas múltiplas da sua construção; depois realiza-as no seu material de construção. – O músico *fixa* nas páginas da sua partitura os sons e o seu ritmo; possui mesmo, a um grau matemático, o poder de lhes determinar a intensidade e, sobretudo, a duração; enquanto o poeta não o poderá fazer senão muito aproximadamente, dado que o leitor pode ler depressa ou devagar, conforme lhe apetecer.

Eis então os artistas cuja actividade reunida deveria constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético definitivamente fixado. Coloquemos tudo isto sobre a cena: teremos a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura, a arquitectura

que se imobilizam no espaço e não conseguimos ver de todo como conciliar a vida própria a cada uma delas numa unidade harmoniosa!

Ou então, haveria um meio de o fazer? O tempo e o espaço possuiriam eles um termo conciliante, – um termo que lhes seja comum? A forma no espaço pode ela tomar a sua parte nas durações sucessivas do tempo? E estas durações encontrariam elas ocasião de se expandir no espaço? Porque apenas a isto se reduz o problema, se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço num mesmo objecto.

No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, quer dizer, por durações diversas que ditam a vastidão do movimento. O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio director e conciliador que regulará a união das nossas diversas formas de arte para as fazer convergir, simultaneamente, sobre um dado ponto, sobre a arte dramática; e, como ele se anuncia único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, para os fins de uma harmonia que elas só por si teriam procurado em vão.

Eis-nos aqui no centro da questão, a saber: como aplicar o movimento ao que nós chamamos de belas-artes, que são, pela sua natureza, imóveis? como aplicá-lo à palavra, e sobretudo à música cuja existência decorre exclusivamente no tempo e que são também igualmente imóveis em relação ao espaço? Cada uma destas artes deve a sua perfeição, o seu acabamento, à sua própria imobilidade; não perderão elas a sua razão de ser se nós as privarmos disso?

Uma segunda questão impõe-se aqui; a sua resolução determinará as nossas pesquisas e orientará a nossa demonstração. O movimento não é, em si, um elemento: o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. Tratar-se-ia de examinar quais os elementos das nossas artes que seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria, que é do seu carácter.

Talvez ganhemos noções úteis sobre este assunto se, deixando um instante a forma de cada uma das nossas artes, – das artes que têm que se unir, como nos afirmaram¹, para criar a obra de arte suprema, – considerarmos essa união como já realizada sobre a cena. Admitamos o caso. Isto leva-nos a definir primeiramente o que é uma cena.

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e com dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam este espaço está parcialmente aberta para a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, além do qual a distribuição das cadeiras está definitivamente fixada. Só, o espaço da cena espera sempre uma nova organização e, por consequência, deve ser arranjado para mudanças contínuas. Está mais ou menos iluminado; os objectos que aí se colocarão esperam uma luz que os torne visíveis. Este espaço não existe então, de alguma maneira, senão em estado latente, tanto para o espaço quanto para a luz, que a cena contém em potência e por definição.

Examinemos agora o movimento sobre a cena. Ele dá ao texto e à música – as artes do tempo – exactamente a mesma ajuda que aos objectos imóveis do espaço: é o ponto de encontro, o único possível. Nele se opera sobre a cena a síntese anunciada. Falta saber como.

O corpo vivo e móvel do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é então capital. Sem texto (com ou sem música), a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Com uma mão, o actor apropria-se do texto, com a outra segura um facho, as artes do espaço, depois reúne, irresistivelmente, as suas duas mãos e cria pelo movimento a obra de arte integral.

¹ Alusão a Wagner. (N.F.)

O corpo vivo é assim o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os seus diversos factores, dado que está na sua cabeça. É do corpo, plástico, vivo, que devemos partir para regressar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática.

2 – O ESPAÇO VIVO

Toda a alteração da gravidade, qualquer que seja o objectivo que persiga, enfermará a expressão corporal. O primeiro princípio, talvez mesmo o único do qual todos os outros derivam em seguida automaticamente, será então, para a arte viva, que as formas que não são as do corpo procuram colocar-se *em oposição* a estas últimas e nunca se unem a elas. Se todavia se apresentassem casos em que a flexibilidade de uma linha fosse desejável para atenuar momentaneamente a expressão de um movimento ou de uma atitude, o próprio facto desta afirmação excepcional faria dele um objecto de expressão. Mas, se isso se prolonga, a presença efectiva do corpo será sempre mais enfermada, até à sua completa supressão: o corpo estará presente, mas sem efeito corporal; os seus movimentos tornar-se-ão supérfluos e portanto ridículos, ou reduzir-se-ão a índices; cairemos então na vida quotidiana e no teatro de costumes. Da mesma maneira, na arquitectura, vimos que a gravidade é a condição *sine qua non* da expressão corporal. A gravidade, e não o peso! A gravidade é um princípio; é por ela que a matéria se afirma; e os mil graus dessa afirmação constituem a sua expressão. O volume só por si, pode escapar-se nos ares como um balão; a sua consistência é ilusória; é uma porção de espaço momentaneamente encerrada, nada mais. É a boneca de porcelana e, nisto, a bailarina à italiana parece um balão cativo que se traz sempre de novo e a compasso, ao seu ponto de ligação. Para receber do corpo vivo a sua parte de vida,

o espaço deve fazer oposição a esse corpo; unindo-se às nossas formas ele aumenta ainda mais a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita.

Este esforço torna-se-nos sensível de duas maneiras: seja por oposição das linhas quando olhamos um corpo em contacto com as formas rígidas do espaço; ou então, assim que o nosso próprio corpo experimenta as resistências que essas formas lhe opõem. A primeira não é mais que um resultado; a outra, uma experiência pessoal e, por aí, decisiva. — Tomemos um exemplo, e suponhamos um pilar vertical, quadrado, com os ângulos rectos claramente marcados. Este pilar repousa, sem envasamento, sobre lajes horizontais. Dá a impressão de estabilidade e de resistência. Um corpo aproxima-se. Do contraste entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar e o pilar sem o corpo que avança não teriam atingido. Além disso, as linhas sinuosas e arredondadas do corpo diferem essencialmente das superfícies planas e dos ângulos do pilar e este contraste é, por si mesmo, expressivo. Mas, o corpo chega a tocar o pilar; a oposição ainda se acentua mais, enfim, o corpo apoia-se contra o pilar cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste: *age*? A oposição criou a vida da forma inanimada: o espaço tornou-se vivo! — Suponhamos agora que o pilar não seja rígido senão na aparência e que a sua matéria, ao mínimo contacto estranho, possa moldar-se à forma do corpo que o toca. O corpo vivo incrustar-se-ia então na matéria mole do pilar, enterraria aí a sua vida; ao mesmo tempo mataria o pilar. (*Divãs profundos como tumbas*. Baudelaire). Isto é demasiado evidente para ter que ser demonstrado de outra maneira. A mesma expressão poderia ser feita com o solo; por exemplo, um solo elástico, que deixasse o pé enterrar-se nele a

cada passo, mas que se elevasse imediatamente após isso para retomar a sua superfície uniforme; então este solo mexer-se-ia; a sua mobilidade seria viva? Olhemos a superfície restabelecida após os passos de um corpo vivo: ela espera, para ceder outra vez; nada opondo, está morta; não há mesmo nada de mais morto. E os pés que a tocam, não encontrando resistência, o jogo dos músculos fica amortecido, no sentido próprio da palavra. Poder-se-ia mesmo chegar a não sentir o caminhar voluntário do corpo, e acreditar no pôr em jogo de um mecanismo que eleva alternativamente um pé e depois o outro e os força a avançar. O solo e o corpo tornar-se-iam assim mecânicos, o que é a negação suprema da vida e o começo do ridículo (veja-se Bergson). — E agora se esse solo negativo, que cede ou espera ceder, se transformasse em lajes rígidas que inversamente esperam o pé para lhe resistir, para o relançar de novo a cada passo e prepará-lo para uma nova resistência; este solo, pela sua rigidez, arrasta todo o organismo na vontade de andar. É opondo-se à Vida que o solo, tal como o pilar, pode recebê-la do corpo.

(...)

Não estamos mais sós diante de um bloco de barro ou um lanço de muralha a decorar, como o pintor e o escultor: estamos perante um corpo vivo; é com ele apenas que temos que nos relacionar no espaço; é apenas a ele que damos ordens; é apenas por ele e só através dele que nos podemos dirigir às formas inanimadas. Sem o consentimento do corpo, todas as nossas pesquisas seriam vãs e nado-mortas. Na hierarquia da arte viva, o lugar da nossa imaginação criadora está entre o tempo e o corpo vivo e móvel; quer dizer, entre a música que compomos e o corpo que deve penetrá-la e encarná-la. Estamos, então, neste sentido, antes do corpo; além dele, é ele que tem a palavra; tornamo-nos o seu intérprete apenas e não podemos criar nada de nossa livre vontade. A nossa submissão confiante e consciente à música, — expressão da nossa vida interior, —

conferiu-nos o poder de dominar imperiosamente o corpo vivo. Por sua vez, o corpo, pela sua completa submissão ao nosso apelo, conquistou o direito de ordenar o espaço que o cerca e o toca: *directamente*, nós somos incapazes disso.

Este fenómeno hierárquico é dos mais interessantes; e, é por não ter sido constatado e não se ter obedecido às suas leis, que a nossa arte cénica e dramática tanto se extraviou.

(A. Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Genebra, Atar, s.a., 1921, 1: pp. 17-20; 2: 41-44.)

64 – SCHLEMMER: *O BAILADO MECÂNICO* (1927)

Oscar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor e cenógrafo alemão, ocupou-se do sector de teatro da escola da Bauhaus, fundada pelo arquitecto Gropius em 1919, em Weimar, para reconciliar a arte e a técnica, o artista e o artesão. Inscrita na sua origem na ideologia maquinista, a actividade teatral de Schlemmer desenvolveu-se, em seguida, na direcção de um teatro abstracto em que a geometria regula as relações do corpo com o espaço. No centro deste teatro está o corpo e a matemática da dança. O actor é encarado como um ser espaço-plástico que, pelo trabalho sobre asroupagens construídas segundo um jogo de formas geométricas e de cores, deve ser submetido a um processo de abstracção. Os movimentos desse corpo abstracto, atirado para o espaço, são ditados pelas próprias formas. A acção mantém-se pura, sem uma fábula precisa. Contra o actor naturalista, a marioneta continua a ser a sua referência maior. Entre as realizações de Schlemmer, a mais célebre continua a ser O Ballet Triádico (1922), mas pode-se também citar O Gabinete das Figuras (1922-23) e toda a série de Danças

(entre 1926 e 27): Dança do espaço, Dança das formas, Dança dos círculos, etc.

Plástica e abstracção

Apresentado com espírito é pertinência por Heinrich von Kleist no *Teatro de Marionetas*, a diferença, se não a superioridade, da mecânica sem alma da boneca relativamente ao corpo humano é por de mais evidente. A «infalível» capacidade de trabalho da máquina, que não conhece a fadiga, a sua impassibilidade, o carácter inquietante e impiedoso da sua forma de agir, de empurrar, de martelar, de se balançar, de bater; o carácter não orgânico da sua mecânica também, a sua «metafísica» se quiserem, na medida em que representa um não-natural e o sobrenatural ao mesmo tempo – todas estas propriedades, comparadas com o homem, são então as do seu reflexo automatizado: a boneca articulada. Ser-me-ia necessário copiar literalmente o ensaio de Heinrich von Kleist para expor com clareza e sem desvios a sua especificidade e a sua superioridade sobre a forma e o movimento humanos. No entanto, basta reportarmo-nos a simples factos; por exemplo, que a boneca articulada, mesmo na sua forma mais primitiva, é capaz de executar movimentos impossíveis ao corpo humano: tais são as distorções dos membros, que podem ser de um cómico grotesco ou de uma graça enfeitiçadora; pense-se nos efeitos de surpresa devidos à deslocação do centro de gravidade e ao facto – simples mas capital – de que a boneca puxada por fios não conhece a gravidade e pode mover-se sem dificuldades através do espaço. Ela pode executar saltos que lhe seriam invejados pelo maior génio da dança.

Que o reformador inglês do teatro Gordon Craig tenha exigido que o actor desapareça do teatro e que um ser inanimado – que terá, se quereis, o nome de super-marioneta – tome o seu lugar; que o

russo Brioussov tenha reivindicado a substituição dos homens em cena por bonecas articuladas, munidas de um gramofone por dentro e a substituição do palco da cena por molas, tudo isto abre perspectivas seguras, mas perspectivas infelizmente inexploradas. Que se poderia subtrair ao encanto irresistível do *Teatro de Marionetas*, ao espectáculo de homens artificiais que opõem, de uma maneira tão insistente à limitação das acções e dos movimentos do homem um comportamento livre, quando mesmo ele não está sem determinação mecânica? Apenas, parece-me que a marioneta, à escala humana e sobre-humana, está ainda inexplorada. Não a conhecemos senão sob a forma grotesca de feira e de carnaval, sem verdadeiramente a encontrar como elemento cénico. O que se verificou, em ponto pequeno, ter um efeito surpreendente, deveria verificar-se sê-lo também em ponto grande.

Resta, no entanto, um meio termo entre a marioneta totalmente *in-humana* e a forma humana natural. É preciso incluir aqui tudo o que foi concebido como máscaras e roupagens mais ou menos rígidas. Enquanto o actor, que antes de tudo é um «falador», é incomodado pela sua máscara para falar e cantar, da mesma maneira que é incomodado na expressão dramático-psicológica pela sua roupa rígida, foi na interpretação que, até agora, teve papel menor ligado ao dramático, seja à palavra ou ao canto, seja na pantomima e no bailado abstracto, que mais se fez. É aqui que é possível, fazendo do homem o portador de roupas construídas, realizar as configurações imaginárias sem constrangimentos, sobre variações sem limites. Pode-se igualmente fazer dele o portador de figuras *planas*, que se movimentam sobre cena como placas, fazendo relevo, ou então envolvendo-o por *meios plásticos tridimensionais*, fazer dele o portador de configurações plásticas. Realizei o princípio da figura plana pintada em *Gabinete das Figuras* e os meus alunos Kurt Schmidt, Teltscher e Bogler transpuseram e diversificaram o mesmo princípio

num *Bailado Mecânico*. Enquanto eu fazia variar as figuras humanas abstractas, eles trabalharam com formas rectangulares simples. Enquanto neles o efeito de superfície apelava imediatamente à cena em «caixa óptica», no que respeita ao meu *Bailado Triádico*, onde a plasticidade em três dimensões era a ideia directriz da representação, podia ocorrer num espaço cénico visível de todos os lados e foi aliás experimentado assim. O sucesso manifesto deste bailado e as suas imitações mostram que existe a necessidade de juntar à dança livre, sem roupagens – exageradamente levada aos céus – este outro aspecto que remonta a essa forma tão antiga de uso da máscara: a mascarada. É assim que se pode dizer, por outro lado, que o melhor dessa forma de expressão, como na arte em geral, se encontra primeiro nos nossos antecessores, nos nossos antepassados, e que nós próprios, crianças da época *presente*, quer dizer técnica e maquinista, não somos capazes senão de deitar um vinho novo em odres velhos. Fazendo isto, sobrevêm duns tempos a outros espantosas criações completamente novas, marcadas pela utilização de materiais antes desconhecidos e por uma abstracção extrema das formas. É preciso dizer que para isto não devem ser as exigências da moda, tais como a mecânica e a máquina, que decidem sobre estas criações, mas a eternamente velha e sempre nova exigência da arte: a beleza. O jogo livre do imaginário forjará os valores que apenas contam. É uma questão de segunda ordem saber se a sua concretização se fará sob o signo da mecânica, da máquina, da abstracção ou de uma tendência política.

(O. Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, trad. de Eric Michaud, Lausanne, La Cité, L'Age d'Homme, 1978, pp. 66-67.)

65 – PISCATOR: *O TEATRO POLÍTICO** (1929)

Erwin Piscator (1893-1966), foi o encenador alemão que introduziu as ideias de teatro político e de uma forma épica (que alcançará todo o seu desenvolvimento com Brecht). Ansiando por um teatro militante e proletário, busca uma ligação estreita com a actualidade quotidiana, abrindo o caminho a um teatro documentário. A sua preocupação central é a de, tomando apoio sobre a tecnologia da cena, elevar o teatro às dimensões da história. As suas tentativas mais célebres neste sentido continuam a ser: Raspoutine (1927), Hop lá, Estamos vivos! (1927) e as Aventuras do Bravo Soldado Schweyk (1928). Quando do projecto de construção, em 1927, de um novo teatro (que não verá o dia) para a Piscator Bühne em colaboração com Gropius, o arquitecto da Bauhaus, Piscator preocupa-se com uma arquitectura capaz de exprimir a realidade das relações sociais e dramáticas, e define o papel da técnica no interior desta «dramaturgia sociológica» que quer promover.

AS GRANDES LINHAS DE UMA DRAMATURGIA SOCIOLÓGICA

1. A função do homem

A situação do homem, a sua função no teatro revolucionário, eis o que é fundamental para o que chamarei de «meu novo ponto de vista». O homem, as suas emoções, as suas relações (relações da vida privada e da sociedade, ou relações com as forças sobrenaturais, manifestando-se estas, segundo o grau de evolução, sob a forma de um Deus, do destino, do *fatum*, etc.): conceitos caros aos autores e às escolas dramáticas de todos os tempos! Mas é na Volksbühne¹,

¹ Teatro de Berlim que Piscator dirigiu e onde Brecht trabalhou com ele. (N.F.)

quer dizer, aos seus responsáveis intelectuais, que foi devolvida a tarefa de apresentar o humano sob uma forma de qualquer modo quimicamente pura e de elevar «esta coisa em si» até fazer dela o próprio fundamento da arte dramática e do teatro em geral. A tese da «arte para o povo» foi transformada, após uma volta pela «grandeza humana», no seu contrário: «a soberania da arte». Um longo caminho que passa pelas etapas do individualismo burguês com a exibição dos sofrimentos morais privados – mas quanto é irónico o facto de estar justamente aí a concepção dramática da Volksbühne, chegando assim ao impasse, sem saída para desembocar no social.

Este conjunto de problemas, que se ligava estreitamente ao da interpretação, deveria ter sido abordado de uma maneira completamente nova, a partir de uma concepção modificada do teatro. Sobre este assunto, é sempre preciso regressar às origens do movimento. Porque não se trata aqui, de modo algum, de uma transformação arbitrária, mas de uma transformação provocada, primeiro, pelas condições objectivas. Estas condições objectivas tinham um nome: guerra e revolução. Eram elas que transformavam o homem, a sua estrutura mental, a sua situação na sociedade. Acabavam a obra que o capitalismo industrial tinha empreendido cinquenta anos antes.

A guerra enterra definitivamente o individualismo burguês sob um dilúvio de aço e avalanches de fogo. O homem, o indivíduo independente ou aparentemente livre de todos os laços sociais e, por egocentrismo, andando às voltas em torno do seu próprio Eu, este homem repousa sob a laje de mármore do Soldado Desconhecido. Dito de outra maneira, segundo a fórmula de Remarque: «a geração de 1914 morreu na guerra mesmo que tenha escapado aos obuses». Os que regressaram não tinham mais nada em comum com esses conceitos de homem, de humanidade, de grandeza humana, em resumo, com todos esses objectos de luxo que simbolizavam, nos salões das casas burguesas de antes da guerra, a eternidade de um mundo conforme à vontade de Deus.

Este tipo de homem, de camarada, agindo, pensando e sentindo colectivamente, que não está ainda na condição primeira do socialismo (como erradamente acredita), mas o objectivo que ele deve atingir, as colunas militares que repassaram o Reno em 1918 já o anunciavam. Executaram essa retirada sob o seu próprio comando, com disciplina, sem ordens retumbantes e calcaram o solo alemão com a firme vontade de estabelecer, de fuzil na mão se fosse preciso, uma ordem nova, melhor e mais justa. Derramadas nos cadinhos da grande indústria, temperadas e soldadas nas forjas da guerra, as massas levantaram-se em 1918 e 1919, ameaçadoras e reivindicativas, diante das portas do Estado; não eram mais uma multidão desordenada, um amontoado de gente reunida ao acaso, mas formavam um novo ser vivo dotado de vida própria; não eram mais uma soma de indivíduos, mas um «Eu novo e poderoso», determinado pelas leis ainda não escritas de uma classe.

No meio desta comoção gigantesca da qual ninguém tem a possibilidade de se excluir, pode afirmar-se seriamente que a visão do homem, das suas emoções, e das suas relações com o mundo é uma visão eterna, absoluta, sobre a qual a época não tem qualquer influência? Ou admitir-se-á, enfim, que as lamentações do Tasso embatem nas torres de betão e nas paredes de aço do nosso século, sem mais receber eco, que a neurastenia de Hamlet também não pode mais suscitar a piedade de uma geração que descobriu o lança-granadas e o vencedor? Compreender-se-á, enfim, que o «herói interessante» só é interessante para a época que vê nele o representante do seu destino, que os sofrimentos e as alegrias que, ontem ainda, pareciam sublimes, não podem, aos olhos hiperlúcidos do mundo combatente de hoje, parecer senão ridículos e fúteis?

Esta época que, talvez por causa das contingências sociais e económicas, privou o indivíduo da sua «humanidade» sem lhe oferecer a humanidade superior de uma nova sociedade, elevou num

pedestal um novo herói: «ela própria». Não é mais o indivíduo, com o seu destino pessoal que constitui o elemento heróico da arte dramática de hoje, mas a própria época, o destino das massas.

O indivíduo perderá por isso as características da sua personalidade? odeia ele, ama, sofre menos que os heróis das gerações anteriores? De modo nenhum, mas todos estes sentimentos são mostrados sob outro ângulo. Ele não vive mais o seu destino, só, desligado do mundo. Está indissolivelmente ligado aos grandes factores económicos e políticos da sua época, esta época em que, para citar Brecht, «todo o *coolie*, para ganhar o seu pão, se vê forçado a fazer política mundial». Tudo o que diz, tudo o que pensa está ligado ao destino da sua época, qualquer que seja a sua situação pessoal.

Para nós, o homem tem sobre a cena a importância de uma função social. Não é a relação do homem consigo mesmo, nem a sua relação com Deus que está no centro das nossas preocupações, mas as suas relações com a sociedade. Por todo o lado onde aparece, aparecem a sua classe ou o seu estrato social. Quando entra em conflito (moral, físico ou afectivo), é com a sociedade. A antiguidade via essencialmente a posição do homem face ao destino; a Idade Média a sua posição face a Deus; o racionalismo a sua posição face à natureza; o romantismo a sua posição face às paixões. Mas uma época em que as relações no interior da colectividade, a revisão de todos os valores humanos, a perturbação de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver o homem de outro modo a não ser na sua posição face à sociedade e aos problemas sociais do seu tempo; de outro modo senão como ser político.

É possível que a importância demasiado grande dada ao facto político – mas nós não somos responsáveis; é a desarmonia da sociedade actual que faz de todas as manifestações vitais manifestações políticas – acabe, de uma certa maneira, numa deformação da imagem

ideal do homem, mas esta imagem tem pelo menos a vantagem de corresponder à realidade.

Com certeza que, nós, os marxistas revolucionários, não podemos pretender cumprir a nossa missão reproduzindo sem críticas a realidade, concebendo apenas o teatro como o «espelho do seu tempo». Não se trata de dominar a situação unicamente com ajuda de meios teatrais, de eliminar a desarmonia velando-a, de dar do homem uma representação sublime numa época e numa sociedade que de facto o deformam. Em resumo, o teatro não tem por missão exercer uma acção idealista. A missão do teatro revolucionário consiste em tomar a realidade como ponto de partida, em intensificar o desacordo social para fazer dele um elemento de acusação e assim preparar a revolução e a ordem nova.

2. A importância da técnica

De tudo o que precede, resulta evidentemente que nunca considere a técnica como um fim em si. Todos os meios que empreguei ou tive a intenção de empregar, não tinham por objectivo enriquecer a técnica mas elevar a interpretação cénica ao plano da história.

Esta elevação, indissolivelmente ligada ao emprego da dialéctica marxista no teatro, até agora nunca tinha sido efectuada pela criação teatral. As minhas pesquisas técnicas visaram colmatar uma carência no domínio da produção dramática.

Muitas vezes nos foi objectado que toda a verdadeira arte sublima o caso pessoal e eleva-o ao nível do «típico», ao nível da História. Os nossos adversários esqueceram-se do facto de que «o típico» não representa nenhum valor eterno, e que toda a arte não eleva os acontecimentos, e mesmo assim no melhor dos casos, além do nível da história da sua própria época. O classicismo via o seu «plano eterno» na «grande personalidade», uma época estética vê-o na «aspiração ao belo»; uma época moral no «valor ético», uma

época idealista no «sublime». Todos estes valores, na sua época, passaram por eternos, e a arte por aquilo que dava a esses valores uma formulação geral. Mas aos olhos da nossa geração, esses valores estão gastos, ultrapassados, mortos.

Quais são então as linhas de força do destino da nossa época? Em que é que a nossa geração reconheceu o seu destino, destino ao qual ela se deve submeter se não quiser sucumbir, que deve superar se quiser viver? Na economia e na política, e, na sua resultante, a forma da sociedade. Estes três factores são o nosso destino. E só reconhecendo-os, seja para os aceitar seja para os combater, é que ligamos a nossa vida ao «conteúdo histórico» do século XX.

Se então eu considero que a ideia fundamental de toda a acção teatral reside na elevação das cenas privadas ao nível da história, não se pode tratar senão de uma elevação no plano social, político e económico. É graças a ela que ligamos o teatro à nossa vida.

Quem quer que exija outra coisa da arte da nossa época, procura, consciente ou inconscientemente, desviar e adormecer as nossas energias. Não devemos mais mostrar sobre a cena nenhum impulso ideal e moral se a natureza destes móveis não aparece tal qual é: social, política e económica. Quem não queira, ou não possa, reconhecê-lo, recusa a realidade. O teatro não pode absolutamente atribuir outras motivações à vida social se quer ser verdadeiramente representativo da nossa geração.

Não é por acaso que a cena começa a equipar-se tecnicamente num século em que os progressos técnicos ultrapassam de cem côvados todos os outros. E também não é por acaso que esta transformação técnica foi empreendida precisamente do lado em que se situa a luta contra a ordem social. As revoluções sociais e intelectuais estiveram sempre estreitamente ligadas às transformações técnicas. É por isso que uma transformação da função do teatro não era concebível sem uma modificação técnica do aparelho cénico. Aqui não

fazemos mais, parece-me, que recuperar o tempo perdido. O palco giratório e a luz eléctrica postos de parte, a cena encontrava-se ainda nos princípios do século XX no estado em que a tinha deixado Shakespeare: uma abertura quadrada, uma «caixa óptica» pela qual o espectador podia lançar uma «olhadela proibida» sobre um mundo estranho. Esta técnica de comunicação indirecta, esta parede de vidro erigida entre a cena e a sala, tinha marcado três séculos de arte dramática. Era isto o teatro da ilusão («Als-ob-Dramatik»). O teatro viveu durante três séculos sobre uma ideia falsa, fazia como se não tivesse tido nenhum espectador no teatro. Mesmo as obras revolucionárias no seu tempo acomodaram-se a esta ideia. Esperava-se que se acomodassem. E porquê? Porque o teatro, enquanto instituição, aparelho, edifício, não pertencia, até 1917, à classe oprimida; porque esta classe não se encontrava em estado de libertar o teatro, não apenas no plano ideológico, mas no plano arquitectural. Os encenadores revolucionários russos atacaram imediatamente esta tarefa com a maior energia. Fui condicionado a empregar os mesmos caminhos que eles; na nossa situação, estes não levavam sem dúvida a uma transformação radical do teatro, nem – pelo menos até hoje – a uma modificação da arquitectura teatral, mas acarretavam uma transformação radical do aparelho cénico, transformação que correspondia quase a fazer rebentar com a velha forma da «caixa óptica».

66 – ARTAUD: O TEATRO E O SEU DUPLO (1938)

Antonin Artaud (1896-1948), escritor, encenador e actor francês, participou no movimento surrealista antes de se separar dele no momento da criação do Teatro Alfred Jarry, em 1926. Se nunca chegou a realizar esse «teatro da crueldade» que propõe em O teatro e o seu duplo, não deixou menos de alimentar toda uma corrente do teatro contemporâneo pela força dessa visão limite, nunca atingida, que oferece. Esta visão é a de um teatro não apenas libertado da literatura e da psicologia, mas que reencontraria a eficácia original e mágica (quer dizer criadora de realidade) de uma linguagem de signos unificada, reconciliando, enfim, o corpo e o espírito, o abstracto e o concreto, o homem e o universo. O actor, portador de signos, está no centro: a sua respiração e o seu corpo estão na base desta nova gramática. Eles animam os seus «hieróglifos». É fora do Ocidente – em direcção ao Oriente (ele viu em Paris uma representação do teatro de Bali em 1931) ou ao México (faz uma viagem ao México e ao país dos Tarahumaras em 1936) – que Artaud olha para encontrar modelos, em direcção a essas culturas «sintéticas» e unitárias onde as formas nunca são separadas das «forças». Porque para além do processo do teatro ocidental, é o processo de toda uma cultura que Artaud faz, quer dizer, de uma certa prática da linguagem e, através dela, de uma visão do homem, do mundo e da vida.

I – O TEATRO E A CULTURA

O que a cultura nos fez perder, foi a nossa ideia ocidental da arte e o proveito que dela retirávamos. Arte e cultura não podem estar de acordo, contrariamente ao uso que universalmente se faz.

A verdadeira cultura age pela sua exaltação, pela sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da

força que assiste à sua exaltação. É uma ideia preguiçosa, inútil e que, a curto prazo, engendra a morte.

No México, dado que se trata do México, não há arte e as coisas servem. E o mundo encontra-se numa exaltação perpétua.

À nossa ideia inerte e desinteressada da arte, uma cultura autêntica opõe uma ideia mágica e violentamente egoísta, quer dizer interessada. Porque os mexicanos captam os *Manas*, as forças que dormem em todas as formas e que não podem sair de uma contemplação das formas por si mesmas, mas que saem de uma identificação mágica com essas formas. E os velhos Tótemes estão lá para acelerar a comunicação.

Quando tudo nos incita a dormir, olhando com olhos fixos e conscientes, é duro acordarmo-nos e olharmos como num sonho, com olhos que não sabem mais para que é que servem, e cujo olhar está virado para dentro.

É assim que se gera a ideia estranha de uma acção desinteressada, mas que é acção apesar de tudo, e mais violenta por caminhar ao lado da tentação do repouso.

Toda a verdadeira efígie tem a sua sombra que a duplica; e a arte cai a partir do momento em que o escultor que modela acredita libertar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará o seu repouso.

Como toda a cultura mágica que hieróglifos apropriados escoam, o verdadeiro teatro também tem as suas sombras; e de todas as linguagens, e de todas as artes, é o único a ter ainda as sombras que quebraram as suas limitações. E, desde a origem, pode dizer-se que elas não suportavam limitações.

A nossa ideia petrificada do teatro associa-se à nossa ideia petrificada de uma cultura sem sombras, onde, qualquer que seja o lado para que se vire o nosso espírito, não se encontra mais que o vazio, enquanto o espaço está cheio.

Mas o verdadeiro teatro, porque mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar as sombras onde não deixou de estrebuchar a vida. O actor que não faz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, mexe-se e seguramente brutaliza as formas, mas por detrás dessas formas e pela sua destruição, reúne o que sobreviveu às formas e produz a sua continuidade.

O teatro que não está dentro de nada, mas se serve de todas as linguagens: gestos, sons, palavras, fogo, gritos, encontra-se exactamente no ponto em que o espírito tem necessidade de uma linguagem para produzir as suas manifestações.

E a fixação do teatro numa linguagem: palavras escritas, música, luzes, ruídos, indica a breve prazo a sua perda, a escolha de uma linguagem provando o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o definhar da linguagem acompanha a sua limitação. Para o teatro, como para a cultura, a questão continua a ser a de nomear e dirigir as sombras: e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, destrói, por esse facto, as falsas sombras, mas prepara o caminho a um outro nascimento de sombras em torno das quais se agrega o verdadeiro espectáculo da vida.

Quebrar a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que este acto deva continuar sagrado, quer dizer reservado. Mas o importante é acreditar que não é qualquer um que o pode fazer, que é preciso uma preparação.

Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e dos poderes do homem, a tornar infinitas as fronteiras do que se chama realidade.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem, impavidamente, se torna o senhor do que ainda não é e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode ainda nascer, desde que não nos contentemos em ser simples órgãos de gravação.

Da mesma maneira, quando pronunciamos a palavra vida, será necessário ouvir que não se trata da vida reconhecida pelo exterior

dos factos, mas dessa espécie de frágil e irrequieta chama à qual não chegam as formas. E se há ainda qualquer coisa de infernal e de verdadeiramente maldito neste tempo, é o demorar-se artisticamente sobre as formas, em vez de se ser como os supliciados que são queimados, e que lançam sinais das suas fogueiras.

2 – O TEATRO E ALQUIMIA

Talvez antes de ir mais longe nos peçam que definamos o que entendemos por teatro típico e primitivo. E por aqui entraremos mesmo no seio do problema.

Se de facto se coloca a questão das origens e da razão de ser (ou da necessidade primordial) do teatro, encontra-se, de um lado e metafisicamente, a materialização, ou antes, a exteriorização de uma espécie de drama essencial que conteria, de uma maneira simultaneamente múltipla e única, os princípios essenciais de todo o drama, já eles próprios *orientados e divididos*, não o bastante para perderem o seu carácter de princípios, mas o suficiente para conter, de modo substancial e activo, quer dizer, cheio de descargas, perspectivas infinitas de conflitos. Analisar filosoficamente um tal drama é impossível e não é senão poeticamente, e arrancando o que podem ter de comunicativo e de magnético nos princípios de todas as artes, que se pode, pelas formas, pelos sons, músicas e volumes, evocar, passando através de todas as similitudes naturais das imagens e das semelhanças, não as direcções primordiais do espírito, que o nosso intelectualismo lógico e abusivo reduziria a nada mais que esque-mas inúteis, mas umas espécies de estados de uma acuidade tão intensa, de um decisivo tão absoluto, que sentimos, através dos tremores da música e da forma, as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso.

E este drama essencial, sente-se perfeitamente, existe e é à imagem de qualquer coisa mais subtil que a própria Criação, que

é bem necessário que o representemos como o resultado de uma Vontade una – e *sem conflito*.

É preciso acreditar que o drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, se casa com o segundo tempo de Criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do espessamento da ideia.

Parece bem que ali, onde reina a simplicidade e a ordem, não possa haver nem teatro nem drama. E que o verdadeiro teatro nasce, como a poesia, aliás, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após as lutas filosóficas, que são o lado apaixonante destas unificações primitivas.

Ora, estes conflitos que o Cosmos em ebulição nos oferece de uma maneira filosoficamente alterada e impura, a alquimia propõe-nos em toda a sua intelectualidade rigorosa, dado que ela nos permite reatingir o sublime, *mas com o drama*, depois de um triturar minucioso e exacerbado de todas as formas insuficientemente afinadas, insuficientemente amadurecidas, dado que está no princípio mesmo da Alquimia não permitir ao espírito que tome o seu impulso senão depois de ter passado por todas as canalizações, todos os envasamentos da matéria existente, e ter feito este trabalho em duplicado nos limbos incandescentes do futuro. Porque dir-se-ia que, para merecer o ouro material, o espírito terá tido primeiro que provar a si mesmo que era capaz do outro, e que não tinha ganho este, que ele não o teria atingido senão em condescendendo nisso, em considerando-o como um símbolo segundo da queda que teve que dar para reencontrar, de uma maneira sólida e opaca, a expressão da própria luz, da raridade e da irredutibilidade.

A operação teatral de fazer o ouro, pela imensidade dos conflitos que provoca, pelo número prodigioso de forças que atira uma contra a outra e que ela comove, por esse apelo a uma espécie de pre-gueado essencial a extravasar de consequências e sobrecarregado de

espiritualidade, evoca finalmente, ao espírito, uma pureza absoluta e abstracta, após a qual não há mais nada, que se poderia conceber como uma nota única, uma espécie de nota limite, apanhada em voo e que seria como a parte orgânica de uma vibração indescritível.

3 – SOBRE O TEATRO DE BALI

O primeiro espectáculo do teatro de Bali que tem muito de dança, canto, e pantomima, música – e demasiado pouco de teatro psicológico tal como o entendemos aqui na Europa, recoloca o teatro no seu plano de criação autónoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo.

É notável que a primeira das pequenas peças que compõem este espectáculo – e que nos faz assistir às admoestações de um pai à sua filha que se insurge contra as tradições –, começa por uma entrada de fantasmas ou, se o quiserem, que as personagens, homens e mulheres que vão servir para o desenvolvimento de um assunto dramático mas familiar, aparecem-nos primeiro no seu estado espectral de personagens, ou seja, vistas sob o ângulo da alucinação, que é o próprio a toda a personagem de teatro, antes de permitir às situações deste tipo de *sketch* simbólico que evoluam. Aqui, aliás, as situações não são mais do que um pretexto. O drama não evolui entre os sentimentos, mas entre os estados de espírito, eles mesmos ossificados e reduzidos a gestos, – a esquemas. Em suma, os balineses realizam, com o mais extremo rigor, a ideia do teatro puro, onde tudo, concepção como realização, não vale, não tem existência, senão pelo seu lado de objectivação sobre a cena. Demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do encenador cujo poder de criação elimina as palavras. Os temas são vagos, abstractos, extremamente gerais. Apenas lhes dá vida o pulular complicado de todos os artifícios cénicos que impõem ao nosso espírito como que a ideia de uma metafísica retirada de uma utilização nova do gesto e da voz.

Com efeito, o que há de curioso em todos estes gestos, nestas atitudes angulosas e brutalmente cortadas, nas modificações sincopadas guturais, nas frases musicais que mudam repentinamente, nos voos de élitro, esse roçar de ramos, esses sons de caixas vazias, esses rangeres de autómatos, essas danças de manequins animados, é: que através do seu dédalo de gestos, de atitudes de gritos atirados no ar, através das evoluções e das curvas que não deixam nenhuma porção do espaço cénico por utilizar, se liberta o sentido de uma nova linguagem física à base de signos e não mais de palavras. Estes actores, com os seus vestidos geométricos, parecem hieróglifos animados.

(...)

Os temas propostos partem, poder-se-ia dizer, da cena. São tais e estão num tal ponto de materialização objectiva, que não se podem imaginar, por mais que se escave, fora desta perspectiva densa, desse globo fechado e limitado do palco.

Este espectáculo dá-nos um composto maravilhoso de imagens cénicas puras, para a compreensão das quais toda uma nova linguagem parece ter sido inventada: os actores, com as suas roupas, compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem. E estes hieróglifos em três dimensões, por sua vez, estão sobreornados com um certo número de gestos, de signos misteriosos, que correspondem a não se sabe que realidade fabulosa e obscura que nós, gentes do ocidente, definitivamente reprimimos. Há qualquer coisa que participa do espírito de uma operação mágica nesta intensa libertação de signos, primeiro retidos e depois subitamente lançados no ar.

Uma efervescência caótica, cheia de referentes e por momentos estranhamente ordenada, crepita nesta efervescência de ritmos pintados, em que o caldeirão¹ toca sem cessar e intervém como um silêncio bem calculado.

¹ Instrumento musical. (N.T.)

A esta ideia de teatro puro, que entre nós é puramente teórica e à qual nunca ninguém tentou dar a mínima realidade, o teatro de Bali propõe-nos uma realização espantosa, no sentido em que suprime toda a possibilidade de recurso às palavras para a elucidação dos temas mais abstractos; – e que inventa uma linguagem dos gestos feitos para evoluir no espaço e que não podem ter sentido fora dele.

O espaço da cena é utilizado em todas as suas dimensões e, poderia dizer-se, sobre todos os planos possíveis. Porque ao lado de um sentido agudo da beleza plástica, esses gestos tiveram sempre por objectivo final a elucidação de um estado, ou de um problema, de espírito.

Pelo menos é assim que nos aparecem.

(...)

É certo que este lado do teatro puro, esta física do gesto absoluto, que é a ideia em si e que obriga as concepções do espírito a passar, para serem percebidas, pelos dédalos e entrançados fibrosos da matéria, tudo isto nos dá como que uma ideia nova do que pertence propriamente ao domínio das formas e da matéria manifestada. Aqueles que conseguem dar um sentido místico à simples forma de um vestido, que, não contentes de pôr ao lado do homem o seu Duplo, atribuem a cada homem vestido o seu duplo de roupagens, – aqueles que atravessam essas vestimentas ilusórias, essas vestimentas número dois, com um sabre que lhes dá ares de grandes borboletas picadas no ar, essas pessoas, muito mais do que nós, têm o sentido inato do simbolismo absoluto e mágico da natureza e dão-nos uma lição da qual, ficamos demasiado certos, os nossos técnicos de teatro estarão impotentes para tirar partido.

(...)

Este espaço de ar intelectual, este jogo psíquico, este silêncio amassado de pensamentos que existe entre os membros de uma frase

escrita, aqui, é traçado no ar cénico, entre os membros, o ar, e as perspectivas de um certo número de gritos, de cores e movimentos.

4 – TEATRO ORIENTAL E TEATRO OCIDENTAL

A revelação do teatro de Bali foi fornecer-nos do teatro uma ideia física e não verbal, em que o teatro é contido nos limites de tudo o que se pode passar sobre uma cena, independentemente do texto escrito, enquanto o teatro, tal qual o concebemos no Ocidente, está ligado ao texto, e encontra-se limitado por ele. Para nós, no teatro a Palavra é tudo, e não há possibilidades fora dela; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem e, se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se fechamos o teatro nos limites do que aparece entre duas réplicas, não conseguiremos separar o teatro da ideia do texto realizado. Esta ideia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro aparece-nos tanto como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, tudo o que não esteja contido nos seus limites e estritamente condicionado por ele, nos parece fazer parte do domínio da encenação considerada como qualquer coisa de inferior relativamente ao texto.

Sendo dada esta sujeição do teatro à palavra, podemos perguntar-nos se o teatro, por acaso, não possuiria a sua linguagem própria, se seria absolutamente quimérico considerá-lo como uma arte independente e autónoma, com o mesmo título que a música, a pintura, a dança, etc.

Em todo o caso descobre-se que, se esta linguagem existe, confunde-se necessariamente com a encenação considerada:

1 – Por um lado, como a materialização visual e plástica da palavra.

2 – Como a linguagem de tudo o que se pode dizer e significar sobre uma cena independentemente da palavra, de tudo o que encontra a sua expressão no espaço, ou que pode ser atingido ou desagregado por ele.

Esta linguagem da encenação considerada como linguagem teatral pura, trata-se de saber se é capaz de atingir o mesmo objecto interior que a palavra, se do ponto de vista do espírito e teatralmente pode aspirar à mesma eficácia intelectual que a linguagem articulada. Noutros termos, podemos perguntar-nos se ela pode, não particularizar os pensamentos, mas fazer pensar, se pode levar o espírito a tomar atitudes profundas e eficazes do seu próprio ponto de vista.

Numa palavra, colocar a questão da eficácia intelectual da expressão pelas formas objectivas, da eficácia intelectual de uma linguagem que não utilizaria mais que as formas, ou o ruído, ou o gesto, é colocar a questão da eficácia intelectual da arte.

Se chegámos ao ponto de atribuir à arte apenas um valor de aprovação e repouso, de fazê-la conter-se numa utilização puramente formal das formas, na harmonia de algumas relações exteriores, isto em nada corrompe o seu valor expressivo profundo; mas a enfermidade espiritual do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pode confundir a arte com o esteticismo, é pensar que poderia existir uma pintura que não servisse para mais nada senão pintar, uma dança que não fosse senão plástica, como se tivessem querido cortar as formas da arte, cortar os seus laços com todas as atitudes místicas que podem tomar confundindo-se com o absoluto.

Compreende-se então que o teatro, na medida mesmo em que se mantém encerrado na sua linguagem, em que fica em correlação com ela, deve romper com a actualidade, que o seu objectivo não é resolver os conflitos sociais ou psicológicos, servir de campo de batalha às paixões morais, mas exprimir objectivamente verdades

secretas, fazer vir à luz, por gestos activos, essa parte de verdade enterrada sob as formas nos seus encontros com o Dever.

Fazer isto, ligar o teatro às possibilidades da expressão pelas formas e por tudo o que são gestos, ruídos, cores, plástica, etc., é fazê-lo regressar ao seu destino primitivo, é recolocá-lo no seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo.

Mas as palavras, dir-se-á, têm faculdades metafísicas, não é proibido conceber a palavra como o gesto no plano universal e é nesse plano, além disso, que ela adquire a sua eficácia maior, como uma força de dissociação das aparências materiais, de todos os estados nos quais se estabilizou e que teria tendência a repousar-se o espírito. É fácil responder que este modo metafísico de considerar a palavra não é aquele em que a emprega o teatro ocidental, que a emprega, não como uma força activa e que parte da destruição das aparências para subir até ao espírito, mas pelo contrário, como um grau acabado do pensamento que se perde ao exteriorizar-se.

A palavra no teatro ocidental nunca serve senão para exprimir os conflitos psicológicos particulares ao homem e à situação na actualidade quotidiana da vida. Os seus conflitos são claramente justificáveis pela palavra articulada e, quer fiquem no domínio psicológico, quer saiam dele para reentrar no domínio social, o drama manter-se-á sempre de interesse moral pelo modo como os conflitos atacam e desagregam os caracteres. E tratar-se-á sempre de um domínio em que as resoluções verbais da palavra conservarão a sua melhor parte. Mas estes conflitos morais, pela sua própria natureza, não têm de modo algum necessidade da cena para se resolverem. Fazer dominar em cena a linguagem articulada, ou a expressão pelas palavras sobre a expressão objectiva dos gestos e de tudo o que atinge o espírito pelo meio dos sentidos no espaço, é virar as costas às necessidades físicas da cena e insurgir-se contra as suas possibilidades.

O domínio do teatro, tem que se dizer, não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se pode exprimir sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas se não haverá no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras são incapazes de tomar e que os gestos, e tudo o que participa da linguagem no espaço, atingem com maior precisão que elas.

Antes de dar um exemplo das relações do mundo físico com os estados profundos do pensamento, permiti que nos citemos a nós próprios:

«Todo o verdadeiro sentimento é, na realidade, intraduzível. Exprimi-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza criando, por reacção, uma espécie de pleno no pensamento. Ou, se o preferirem, relativamente à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo o sentimento poderoso provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio, impede também a poesia de aparecer no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascara o que ela quereria revelar, tem mais significado para o espírito que as claridades trazidas pelas análises da palavra.

É assim que a verdadeira beleza nunca nos toca directamente. E que um sol-pôr é belo por causa de tudo o que nos faz perder»¹.

Os pesadelos da pintura flamenga marcam-nos pela justa posição, ao lado do mundo verdadeiro, daquilo que não é mais que uma caricatura desse mundo; oferecem larvas que poderíamos ter sonhado. Têm a sua fonte nesses estados meio sonhados que

provocam os gestos falhados e os irrisórios lapsos da língua. E ao lado de uma criança esquecida levantam uma garra que salta; ao lado de um embrião humano nadando em cascatas subterrâneas mostram, sob uma fortaleza temível, o avançar de um exército verdadeiro. Ao lado da incerteza sonhada o marchar da certeza e, para além de uma luz amarela de cave, o raio alaranjado de um enorme sol de Outono a retirar-se. Não se trata de suprimir a palavra no teatro, mas de lhe fazer mudar o seu destino e, sobretudo, de reduzir o seu lugar, considerá-la como outra coisa diferente de um meio para conduzir os caracteres humanos para os seus fins exteriores, dado que nunca se trata, no teatro, senão do modo como os sentimentos e as paixões se opõem umas às outras e de homem a homem na vida.

Ora, mudar o destino da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial e por tanto que ela se combine com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objecto sólido e que desmorona as coisas, primeiro no ar, depois num domínio infinitamente mais misterioso e mais secreto mas que ele próprio admite a extensão, e este domínio secreto mas extenso, não será muito difícil identificá-lo com o da anarquia formal por um lado, mas também da criação formal contínua por outro.

É assim que esta identificação do objecto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e extensa, faz aparecer a ideia de uma certa poesia no espaço que se confunde, ela mesma, com a feitiçaria.

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, há uma tomada de posse, pelas formas, dos seus sentidos e das suas significações sobre todos os planos possíveis; ou se quiserem, as suas consequências vibratórias não são tiradas sobre um único plano, mas sobre todos os planos do espírito ao mesmo tempo.

¹ O texto de que Artaud apresenta aqui a citação não foi encontrado. (N.F.)

E é por esta multiplicidade de aspectos sob os quais as podemos considerar que elas adquirem a sua capacidade de perturbação e encantos, e que elas são uma excitação contínua para o espírito. É porque o teatro oriental não toma os aspectos exteriores das coisas num só plano, que não se limita ao simples obstáculo e ao encontro sólido desses aspectos com o sentido, mas é porque não cessa de considerar o grau de possibilidade mental dos quais saíram, que ele participa da poesia intensa da natureza e que conserva as suas relações mágicas com todos os graus objectivos do magnetismo universal.

É sob este ângulo de utilização mágica, de feitiçaria, que é preciso considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda essa projecção de duplos físicos que emana do escrito, mas como a projecção ardente de tudo o que pode ser tirado de consequências objectivas de um gesto, de uma palavra, de um som, de uma música e das suas combinações entre si. Esta projecção activa não se pode fazer senão em cena e as suas consequências encontradas diante da cena e sobre a cena; e o autor que usa exclusivamente palavras escritas não tem aí que fazer, e deve ceder o seu lugar aos especialistas desta feitiçaria objectiva e animada.

67 – GASTON BATY: O ENCENADOR (1944)

Gaston Baty (1885-1952), encenador francês, fundou, em 1936, O Cartel com Jouvet, Dullin e Pitoeff. A sua ambição fundamental era encontrar um «equilíbrio dos elementos dramáticos», equilíbrio entre literatura e espectáculo que recuse «a hipertrofia do elemento verbal», a ditadura da «Senhora palavra». Para ele, a harmonia dos elementos do drama é indissociável de uma visão do mundo unificada – unidade da alma e do corpo, laço entre os actos do homem e o cosmos... O «equilíbrio» do drama aparece, assim, como a expressão estética de uma filosofia. Para Gaston Baty, o sentido da unidade, tão vivo na tragédia grega, no drama isabelino ou nos Mistérios da Idade Média, começou a perder-se pouco a pouco, depois do Renascimento, com o triunfo progressivo dos valores do individualismo, da razão e do espírito de análise (espírito separador, divisor). O verdadeiro teatro, segundo ele, refugiou-se então na Feira, ou nos Italianos. O encenador moderno deve tentar reencontrar esse antigo equilíbrio do drama e, com ele, o sentido perdido da unidade das coisas.

O que deve ser a encenação

Muitos outros preconceitos deveriam ser contraditos, mas o lugar está já bem claro para que possamos agora tentar precisar o que é a encenação.

Definimos há pouco a concepção tradicional segundo a qual o encenador enquadra plasticamente a obra escrita e regulamenta a encenação. Admitimo-la provisoriamente, e não se trata de a negar mas apenas de completá-la. Se uma concepção mais vasta se substituir a esta, não é no seguimento de qualquer pretensão ou de algum embaraço, mas porque o próprio conteúdo da obra dramática mudou e não se podia mais exprimir senão por uma técnica nova.

O homem que conhece apenas o teatro tradicional é uma máquina construída segundo os princípios da filosofia cartesiana; ele tem a sua vida psíquica, a sua vida sentimental, a sua vida intelectual: tudo isso está claro, bem ordenado; nada escapa nem à sua própria consciência, nem à nossa análise. Os dramaturgos estudam-no sob ângulos diferentes, mudam-no de situação social, de vestuário e linguagem, passeiam-no nas intrigas mais diversas e modificam infinitamente o seu carácter. Ele mantém-se sempre um indivíduo analisável, o *Homem*, tal qual o inventaram os humanistas.

Mas o homem, na verdade, ultrapassa, por todos os lados, este esquema do homem. A sua vida consciente está toda banhada de vida inconsciente, ou é apenas meio consciente. Ele não é a ideia clara que tem de si próprio, mas os seus sonhos obscuros, a sua memória adormecida, os seus instintos reprimidos; na sombra da sua alma habitam os seus antepassados, a criança que foi, os outros homens que poderia ter sido. Tudo isto apenas aflora por clarões, no campo da sua consciência; porém, esta vida obscura condiciona a sua outra vida.

Também os agrupamentos humanos têm uma vida própria, diferente da dos indivíduos que os compõem. Além de um carácter pessoal, as comunidades são entidades dramáticas: a profissão, a cidade, a classe, a nação, a raça. Não uma reunião de vários seres: de cada vez um ser novo, policéfalo, existindo em si.

Mas o universo não é apenas os homens ou os agrupamentos humanos. Há em volta deles tudo o que vive, tudo o que vegeta, tudo o que é. E tudo o que é, é matéria dramática: os animais, as plantas, as coisas. Toda a vida quotidiana e o seu mistério: o tecto, o umbral, o banco, a porta que se abre e se fecha, a mesa com o odor do vinho e o candeeiro e a cama e esse batimento no coração do relógio. Há personalidades inanimadas: o navio, a vida, a floresta, a montanha. Há as máquinas construídas pelo homem mas que de

seguida «trabalham sozinhas». Há as grandes forças da natureza, o sol, o mar, o nevoeiro, o calor, o vento, a chuva, mais poderosos que o homem e que o oprimem, o esmagam, transformam o seu corpo, usam a sua vontade, remodelam a sua alma.

Eis-nos aqui já longe da dramaturgia do «irão eles para a cama?». Mas o reino que o teatro deve conquistar estende-se muito além, até ao infinito. Depois do homem e do seu mistério interior, depois das coisas e dos seus mistérios, chegamos a mistérios maiores. A morte, as presenças invisíveis, tudo o que existe para além da vida e da ilusão do tempo. Flagelo das balanças, onde se equilibram o bem e o mal. O que é preciso de dor para resgatar o pecado e salvar a beleza do mundo. Tudo, até Deus.

Basta inventariar assim tão brevemente toda essa riqueza oferecida ao teatro para tornar evidente que não se poderá abordar apenas com os processos tradicionais. Não se trata de falar de tudo isto, mas de tornar tudo isto *sensível*.

Como é que a vida inconsciente do homem poderia traduzir-se em diálogos? Ela cessaria, por definição, de ser inconsciente. Igualmente podemos fazer falar cada um dos indivíduos que compõem um grupo; mas o próprio grupo, enquanto tal, como se exprimiria apenas pelas palavras, forçosamente individuais? E a vida das coisas (não da poesia a propósito das coisas, mas das próprias coisas), está claro que o seu meio de expressão não seria verbal.

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual se vêm ordenar os outros elementos. E da mesma maneira que uma vez o fruto saboreado, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, assim que se desvaneceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca poder ressuscitá-los algum outro dia.

O papel do texto, no teatro, é o papel da palavra na vida. A palavra serve a cada um de nós para se formular a si próprio e para comunicar aos outros o que regista a sua inteligência. Exprime directa, plenamente, as nossas ideias claras. Exprime também, mas indirectamente, os nossos sentimentos e as nossas sensações, na medida em que a nossa inteligência as analisa; não podendo dar da nossa vida sensível uma transcrição integral e simultânea, decompõe-na em elementos sucessivos, em reflexos intelectuais, como o prisma decompõe um raio de sol.

O domínio da palavra é imenso, dado que abarca toda a inteligência, tudo o que o homem pode compreender e formular. Mas além disso, tudo o que escapa à análise é inexprimível pela palavra: «Muito rapidamente, escreve Léon Daudet, em *O Sonho Acordado*, atingimos o fim das palavras... O indivíduo mais sábio e o mais dotado não traduz (mesmo se tem à sua disposição todo o dicionário da língua) senão cerca da centésima parte do que experimenta, do que medita. O mais importante, o mais interessante foge por entre as malhas do vocabulário como a água foge entre os dedos.»

Dos nossos sentidos à nossa alma existem sendas secretas que não são cruzadas pelo caminho da inteligência. A alegria directa, imediata, que nos dão um belo céu, uma bela paisagem, um belo corpo, reencontramo-la depurada, mas não menos imediata, não menos directa, diante da obra pintada ou esculpida que nela se inspirou; não encontraremos mais nada nos comentários literários que possa suscitar essa obra; o prazer que nos darão será de uma qualidade completamente diferente.

Assim intervêm no drama os meios de expressão plástica, coloridos, luminosos. Depois todos os outros: interpretação, mímica, rítmica, ruídos, música, etc.

Graças a eles poderemos escapar às velhas servidões, passar as fronteiras e traduzir no drama integral a nossa integral visão do mundo.

Vê-se desde já qual será a função do encenador.

O poeta sonhou uma peça. Põe sobre o papel o que é redutível a palavras. Mas estas não podem exprimir senão uma parte do seu sonho. O resto não está no manuscrito. É ao encenador que caberá restituir à obra do poeta o que se tinha perdido no caminho do sonho ao manuscrito.

Para o tentar, ele regulará a interpretação, não apenas nas réplicas, mas nos seus prolongamentos, harmonizará o conjunto da interpretação, ritmará o movimento de cada quadro. Pelas roupagens, pelo cenário, pela luz e se for caso disso pela música e pela dança, criará em torno da acção o meio material e espiritual que lhe convém, o ambiente indescritível que agirá sobre os espectadores para os colocar em estado de receptividade, para os aproximar dos actores, para os pôr de acordo com o poeta. Trata-se, para ele, de realizar sobre a cena o sonho de um universo expressivo e coerente e de provocar na sala uma alucinação colectiva.

(G. Baty, *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1948, pp. 216-19.)

68 – BRECHT: *ESCRITOS SOBRE O TEATRO* (TEXTOS DE 1930 A 1954)

Bertolt Brecht (1898-1966) foi um autor dramático, encenador e poeta alemão. Para além de uma obra dramática muito rica, deixou uma obra teórica importante que se estende dos anos vinte aos anos cinquenta. Recusando o teatro «dramático» aristotélico, fundado na ilusão e na identificação, defende desde 1926 o «teatro épico» e os seus princípios de distanciamento. Por intermédio dele, propõe igualmente uma nova escrita dramática, uma nova prática

de cena e uma nova técnica de interpretação para o actor. O teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo, é posto ao serviço de uma verdadeira pedagogia social: surpreendendo-se e interrogando-se perante as contradições de uma realidade que a cena não mais lhe apresenta como natural, mas como manipulável e transformável, o espectador prepara-se para melhor dominar essa realidade e para agir sobre ela a fim de a modificar. A partir dos anos cinquenta as propostas brechtianas não cessaram de exercer, sobre todos aqueles a quem o papel sociopolítico do teatro preocupa, uma enorme influência, que tem começado a ser contestada nestes últimos anos.

1 – NOTAS SOBRE MAHAGONNY (1930)

Teatro de divertimento ou teatro de aprendizagem?

Quando já há alguns anos se ouvia falar sobre o teatro moderno, referia-se o teatro de Moscovo, de Nova Iorque e de Berlim. Talvez se falasse ainda de uma ou outra representação dos *Jouvet* em Paris ou de *Cochran* em Londres, ou ainda da representação *Dybuk* da Habima, que no fundo pertencia ao teatro russo, pois o seu director era Wachtangow. Mas na realidade só existiam três grandes cidades do teatro na opinião dos Modernos.

Os teatros russo, americano e alemão diferenciavam-se bastante uns dos outros. Assemelham-se, no entanto, pelo facto de serem modernos, ou seja, terem implantado novidades técnicas e artísticas. Num sentido restrito têm até semelhanças no estilo e, quem sabe, talvez por isso, porque a técnica é internacional (não só naquilo que a técnica de palco precisa de imediato, mas também naquilo que exerce influência sobre eles, como, por exemplo, o filme) e porque se trata de grandes cidades progressistas situadas

em grandes regiões industrializadas. Nos últimos tempos o teatro berlinense parece ser muito representativo nas regiões altamente capitalizadas. Através dele chega, por algum tempo, às colectividades teatrais, uma expressão demasiado forte e provisoriamente madura.

Na última fase do teatro berlinense, como foi dito, só se apresentava a tendência de desenvolvimento do teatro moderno no seu nível mais puro, o chamado *teatro épico*. Tudo a que se chamasse revista ou cena pictórica ou aprendizagem, pertencia ao teatro épico.

1. O teatro épico

O termo *teatro épico* significa muito mais do que aquilo que nele está contido, dado que, segundo a formulação aristotélica, a forma épica e a forma dramática da declamação de um argumento são proferidas de modo basicamente diferente uma da outra. A diferença entre ambas as formas vislumbrar-se-ia apenas no facto de uma ser executada por homens e a outra recorrer ao livro – obras épicas como as do próprio Homero e as do trovador da Idade Média eram, sem dúvida, representações teatrais; e dramas como o *Fausto* de Goethe, ou o *Manfred* de Byron, alcançaram a sua maior dimensão à mais alta escala enquanto livros. A diferença entre as formas dramática e épica detectou-se, seguindo Aristóteles, nos seus modos de construção distintos, cujas leis são enunciadas em dois ramos diferentes da estética.

Esta diferença de construção dependia do modo como as obras eram apresentadas ao público, umas por intermédio da cena, as outras por intermédio do livro, mas independentemente disso, também existia «drama» no interior de uma obra épica, e «épico» no interior de uma obra dramática. No século passado, o romance burguês desenvolveu sofrivelmente o «dramático» e, por esse termo, entendia-se uma forte concentração da fábula e uma certa interdependência

das suas partes. A tónica posta sobre o choque das forças em presença e uma certa impetuosidade da narrativa, eram as características do «dramático». O dramaturgo épico Döblin salientou uma boa diferenciação entre estes dois géneros dizendo que, ao contrário da obra dramática, uma obra épica deixa-se cortar, como com uma tesoura, em partes capazes de continuarem a viver a sua vida própria.

Não temos a intenção de expor aqui em pormenor os motivos pelos quais as oposições entre o género épico e o género dramático, durante longo tempo tidas por irredutíveis, perderam a sua rigidez. Contentar-nos-emos em indicar que, por si próprias, algumas conquistas técnicas deram ao teatro as condições para incorporar elementos narrativos nas suas representações dramáticas. A possibilidade de utilizar projecções, aumentar as hipóteses de transformação do palco pela motorização e fazer apelo ao cinema; o equipamento de cena viu-se assim completado, num momento em que não era mais possível representar os processos essenciais que punham os homens em conflito com outros homens como se tinha feito até aí, de uma maneira igualmente simples, personificando as forças que movem o mundo, ou subordinando as personagens a invisíveis potências metafísicas.

Para que estes processos fossem entendidos, foi necessário valorizar o *ambiente* em que os homens viviam e mostrar o significado do seu *alcance*.

Na verdade, esse ambiente tinha já sido mostrado no drama anterior, nunca como um elemento autónomo, mas apenas em relação à personagem principal. Nascia das reacções do herói e em função delas. Podia ser visto como o adivinhar de uma tempestade quando, sobre uma toalha de água, o navio ostenta a sua vela e esta depois se dobra, destroçando-o. No teatro épico, o ambiente deve aparecer enquanto manifestação autónoma.

A cena começava a narrar. A quarta parede não mais faz desaparecer o espectador. Graças a grandes painéis que permitiam

recolocar na memória outros processos que se desenrolavam simultaneamente noutros locais, contradizer ou confirmar as falas de algumas personagens por intermédio de documentos projectados, fornecer a discussões abstractas números concretos e de imediato perceptíveis, esclarecer, por números e citações, episódios muito plásticos mas cujo sentido nada tinha de evidente, o plano de fundo definiu a sua posição relativamente aos processos que se desenrolavam em cena; quanto aos actores, já não se metamorfoseavam completamente, mantinham uma certa distância em relação ao seu papel, apelando visivelmente à crítica.

Não mais era permitido ao espectador que, de boa fé, se identificasse com as personagens e se abandonasse acriticamente às emoções (das quais não retirava nenhuma consequência de ordem prática). A representação submetia os sujeitos e os procedimentos a um processo de distanciamento¹. O distanciamento era indispensável para que a peça fosse compreendida. O *indiscutível* renuncia facilmente e sobretudo ao entendimento.

O *natural* teve que se adaptar à marca do estranho, do anormal, do *insólito*. Só assim se podiam revelar as leis de causa e efeito. As acções dos homens tinham que, simultaneamente, ser o que eram e poder ser outras. Foram grandes mudanças.

¹ Antes da adoptar o termo «*Verfremdung*» (segundo Bernhard Reich, por influência do seu tradutor russo, Serge Tretiakov), Brecht utilizou o termo «*Entfremdung*», cujo equivalente francês, na linguagem filosófica, é «alienação». Para evitar qualquer confusão, foi decidido, para a edição francesa, traduzir o termo por «distanciamento», ou «distanciar» quando Brecht utiliza a forma verbal. (N.F.)

2. *Dois esquemas*

3 – Mas Inovações!

A ópera foi trazida da técnica padronizada do teatro moderno. O teatro moderno é o teatro épico. O esquema seguinte mostra as diferenças profundas entre o teatro épico e o teatro dramático.¹

A FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO	A FORMA ÉPICA DO TEATRO
é acção	é narração
implica o espectador numa acção cénica	faz do espectador um observador, mas
esgota a sua actividade intelectual	acorda a sua actividade intelectual
proporciona-lhe sentimentos	obriga-o a tomar decisões
Experiência afectiva	Visão do mundo
O espectador é mergulhado em qualquer coisa	O espectador é colocado diante de qualquer coisa
Sugestão	Argumentação
Os sentimentos são conservados tal e qual	Os sentimentos são exaltados até se tomarem em conhecimento
O espectador está no interior e participa	O espectador está em frente e estuda
Parte-se do princípio que se conhece o homem	O homem é objecto de investigação
O homem é imutável	O homem transforma-se e transforma
Interesse apaixonado pelo desenlace	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento
Uma cena para a seguinte	Cada cena por si
Crescimento orgânico	Montagem
Evolução contínua	Salto
O homem como dado fixo	O homem como processo
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

¹ Este quadro não sublinha oposições absolutas, mas simplesmente deslocamentos de tónica. É assim que, no interior de uma representação destinada a informar o público, se pode fazer apelo quer à sugestão afectiva, quer à persuasão puramente racional. (N.A.)

O espectador do teatro dramático diz: Sim, também eu já senti isso. – É assim que eu sou. – É uma coisa bastante natural. – E será sempre assim. – O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele não há saída. – Esta arte é sublime: tudo aqui é indiscutível. – Choro com aquele que chora, e rio com o que ri.

O espectador do teatro épico diz: Nunca tinha pensado nisto. – É insólito, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele poderia existir uma saída. – Esta arte é sublime: nada aqui é indiscutível. – Rio-me daquele que chora, e choro pelo que ri.

2. – A COMPRA DO COBRE. Segunda noite (1938)

*A cena da rua**Modelo-base de uma cena de teatro épico*

(...)

É relativamente fácil propor um modelo-base de teatro épico. Quando dos exercícios práticos, tinha o hábito de escolher como exemplo de um teatro épico dos mais puros, numa certa medida «natural», um processo susceptível de se desenrolar em qualquer esquina de rua: a testemunha ocular de um acidente mostra, com a gestualidade adequada, como as coisas se passaram às pessoas agrupadas. Essas pessoas podem não ter visto nada, ou simplesmente não ter a mesma opinião da testemunha, ver o acidente «de outro modo»; o essencial é que o demonstrador exiba o comportamento do condutor, ou da vítima, ou de um e do outro, de tal modo que a assistência possa formar uma opinião sobre esse acidente.

Este exemplo de teatro épico do tipo mais primitivo parece simples de compreender. Porém, a experiência demonstrou que reserva dificuldades espantosas ao auditor ou ao leitor, desde que

sejam convidados a medir o que implica a decisão tomada de considerar uma tal demonstração numa esquina de rua como uma forma básica de grande teatro, como o teatro de uma era científica. Porque isso significa que este teatro épico pode aspirar a uma maior riqueza, complexidade e investigação de pormenores, embora, para ser uma forma de grande teatro, não tenha qualquer necessidade de conter outros elementos além dos da demonstração na esquina da rua e que, em contrapartida, não poderia mais ser chamado de teatro épico se lhe viesse a faltar um dos elementos essenciais dessa demonstração. Enquanto isto não for compreendido, enquanto não for captado o que há de novo, de pouco habitual, de absolutamente provocante para que o sentido crítico possa afirmar que esta demonstração numa esquina de rua chega para fornecer um modelo-base de grande teatro, não se pode verdadeiramente compreender o que se segue¹.

Pelo contrário, a perfeição da sua demonstração deve ser limitada, porque a demonstração seria contrariada se cada um notasse a capacidade que o demonstrador possui para se metamorfosear. O demonstrador deve evitar comportar-se de tal maneira que a assistência venha a gritar: *Como o seu condutor é verídico!* Ele não tem que manter sob o seu encanto o que quer que seja. Não tem que empurrar quem quer que seja para fora da esfera da vida quotidiana para o elevar a *uma esfera superior*. Não tem necessidade de possuir um particular talento de sugestão.

O aspecto decisivo é que, na nossa *cena de rua*, uma das características maiores do teatro tradicional está ausente: o preparar da

¹ Pensemos: é evidente que este processo não é aquilo a que chamamos de processo artístico. O demonstrador não tem necessidade de ser um artista. O que ele deve saber fazer para atingir o seu objectivo, praticamente qualquer um o sabe fazer. Suponhamos que ele não está em estado de executar um movimento assim tão rapidamente como a vítima; bastar-lhe-á acrescentar: «ele ia três vezes mais depressa», e a sua demonstração não se encontrará amputada de um elemento essencial, nem perderá nada do seu valor. (N.A.)

ilusão. A apresentação do nosso demonstrador tem o carácter de uma repetição: o acontecimento já se produziu, o que tem agora lugar é a sua repetição. Que a *cena de teatro* siga, neste ponto, a *cena de rua* e o teatro não esconderá mais que é teatro, assim como a demonstração na esquina da rua não esconde que é demonstração (não se apresenta como o acontecimento). O facto de a intriga ter sido repetida e o texto decorado, todo o aparelho teatral e toda a preparação, tudo isso aparece à luz. O que acontece, pois, à *emoção vivida* pelo espectador? Pode ele ainda viver a realidade representada?

A *cena de rua* determina que ela deva ser a natureza daquilo que se entende fazer *viver* pelo espectador. O demonstrador, sem qualquer dúvida, *viveu* alguma coisa, mas a sua ambição não chega ao ponto de levar o espectador a «viver» a sua demonstração; mais que isso, a experiência que o condutor e a sua vítima viveram, ele só a transmite parcialmente e, por mais vida que instile na sua demonstração, não procura torná-la num acontecimento que o espectador tenha prazer em viver. Assim, a demonstração não perde nada do seu valor se não recriar o terror suscitado pelo acontecimento e *perderia mesmo muito do seu valor se o recriasse*. Não se pretende fazer nascer *emoções* puras. Um teatro que a siga neste aspecto atinge, é necessário compreendê-lo, uma mudança completa de função¹.

Um dos elementos essenciais da *cena de rua* reside na atitude natural que o demonstrador adopta a partir de um duplo ponto de

¹ Para não ultrapassar os limites da cena-tipo, o teatro tem apenas necessidade de desenvolver esta técnica particular que tem por efeito submeter as emoções à crítica do espectador. O que não quer dizer, é claro, que, por princípio, seja necessário impedir o espectador de partilhar algumas emoções que lhe são apresentadas; porém, a tomada a cargo de emoções não é senão uma forma bem precisa (momento, consequência) da crítica. O demonstrador do teatro, o actor, deve utilizar uma técnica que lhe permita transmitir, com uma certa reserva, um determinado distanciamento, o tom que utiliza deve permitir que o espectador possa dizer: «ele enerva-se inutilmente, é demasiado tarde, enfim», etc. Resumindo, o actor deve manter-se demonstrador; deve tornar a personagem que representa numa terceira pessoa e não fazer desaparecer na sua representação todos os traços de «*ele faz isto, ele diz isto*». Ele não deve chegar a *metamorfosear-se integralmente*. (N.A.)

vista, dado que tem em conta a permanência de duas situações: comporta-se com naturalidade. Nunca esquece e nunca deixa esquecer que não é a personagem mostrada, mas o demonstrador. Por outras palavras, o que o público vê, não é a amálgama de demonstrador e da personagem mostrada, mas o demonstrador, não como um terceiro, autónomo e harmonioso com contornos vagos herdados de *a* (o demonstrador) e de *b* (a personagem mostrada), tal como o teatro tradicional nos oferece nas suas produções¹. As opiniões e os sentimentos do demonstrador não se confundem com as opiniões e os sentimentos da personagem mostrada.

Chegamos assim a um dos elementos essenciais do teatro épico, àquilo que é costume chamar de *efeito de distanciação*. Para ser breve, trata-se aqui de uma técnica que permite dar aos processos a serem representados o poder de colocar homens em conflito com outros homens, proporcionar o andamento de factos insólitos, de factos que necessitam de uma explicação, que não são evidentes, que não são simplesmente naturais. O objectivo deste efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social. Poderemos nós demonstrar o carácter pertinente do efeito de distanciação no caso do nosso demonstrador de rua?

É fácil imaginar o que aconteceu quando o demonstrador negligenciou provocá-lo. Poderíamos ter a situação seguinte: um espectador diria: «se a vítima, como você o mostra, pôs primeiro o pé direito no passeio, então...», e o nosso demonstrador a interrompê-lo: «Mas mostrei que ele terá avançado primeiro o pé esquerdo...». No decurso da controvérsia (o demonstrador pousou primeiro o pé esquerdo ou o pé direito sobre o passeio durante a sua demonstração?

¹ Foi Stanislavski quem desenvolveu mais perfeitamente esta técnica de representação. (N.A.)

e sobretudo, o que é que fez a vítima?), a demonstração pode encontrar-se modificada a tal ponto que o efeito de distanciação inter-vém. Pela atenção que ele agora presta ao mais pequeno pormenor do seu movimento, pela circunspecção com a qual o executa, verosimilmente com lentidão, o demonstrador obtém o efeito de distanciamento: ele distancia essa fracção do processo, realça a sua importância, torna-o notável. É neste facto que o efeito de distanciação do teatro épico se revela útil também ao demonstrador, ou, para nos exprimirmos doutro modo, aparece também nesta pequena cena de teatro natural numa esquina de rua, nesta cena quotidiana que nada tem a ver com a arte. Por entre os elementos de uma demonstração na rua, mais fácil ainda de distinguir é a passagem abrupta da representação ao comentário, fenómeno característico do teatro épico. O demonstrador corta a sua imitação com explicações, tantas vezes quantas lhe parece possível. Os coros e as projecções de documentos do teatro épico, o apelo directo dos seus actores ao público, não relevam de outro princípio.

Entre o *teatro épico* natural e o *teatro épico* artificial, não existe uma diferença de natureza ao nível dos seus elementos constitutivos. O nosso teatro de rua é primitivo, o pretexto, a finalidade e os meios da representação não «valem nada». Mas trata-se, não se pode negar, de um processo pertinente cuja função social é clara e determina cada um dos seus elementos. A representação tem por pretexto um incidente que pode ser diversamente apreciado; pode repetir-se sob uma forma ou sob outra e não está ainda acabado, terá consequências, de tal maneira que o julgamento que se emite sobre ele tem importância. O objectivo da representação é permitir que cada um emita mais facilmente uma opinião motivada pelo e sobre o incidente. Os meios da representação reagem a esse objectivo. O *teatro épico* é um teatro de elevada qualidade artística, cujos sujeitos são complexos e os objectivos sociais e ambiciosos. Ao propor a *cena da rua* como modelo essencial de *teatro épico*, atribuímos

claramente a esse teatro uma função social e avançamos critérios que permitem determinar se ele constitui, ou não, um processo pertinente. O modelo-base tem um significado prático. No decorrer da elaboração de um espectáculo, que muitas vezes levanta dificuldades de pormenor, problemas artísticos e sociais, fornece aos actores e àqueles que os dirigem, o meio de as controlar a fim de que a função social atribuída ao conjunto do aparelho teatral não seja mascarada nem mutilada.

3 – A COMPRA DO COBRE. Segunda noite (1939-40). «Destruição da ilusão e da identificação»

O DRAMATURGO

O que aconteceu à quarta parede?

O FILÓSOFO

O que é?

O DRAMATURGO

Habitualmente, fazemos teatro não como se a cena tivesse três paredes, mas quatro; estando a quarta do lado do público. Suscitamos e alimentamos a ideia de que o que se passa em cena é um processo de acontecimentos autênticos da vida; ora, na vida, evidentemente que não há público. Fazer teatro com a quarta parede significa, pois, fazer teatro como se não houvesse público.

O ACTOR

Compreendes, o público vê, sem ser visto, acontecimentos bastante íntimos. É exactamente como se alguém, por um buraco de fechadura, espiasse uma cena cujos protagonistas estivessem muito

longe de desconfiar que não estão sós. Na realidade, arranjamo-nos para que tudo seja visto sem dificuldade. Simplesmente, o arranjo é camuflado.

O FILÓSOFO

Ah, bom! O público admite tacitamente que não se encontra num dado teatro e que a sua presença, aparentemente, não é notada. Tem a ilusão de se encontrar diante de um buraco de fechadura. Mas então deveria esperar até estar no vestiário para aplaudir.

O ACTOR

Mas, justamente, os seus aplausos confirmam que os actores conseguiram representar como se ele não estivesse presente!

O FILÓSOFO

Teremos necessidade de uma convenção assim tão secreta e complicada entre ti e os actores?

O OPERÁRIO

Eu cá não tenho essa necessidade. Mas será que os artistas a têm?

O ACTOR

Dizem que é necessária a uma representação realista.

O OPERÁRIO

Eu sou a favor de uma representação realista.

O FILÓSOFO

Mas que estejamos sentados num teatro e não diante de um buraco de fechadura, também é uma realidade, ou não? Como se pode

considerar realista a escamoteação dessa realidade? Não, nós queremos abater a quarta parede. De um golpe, a convenção é denunciada. Para o futuro, não tenham escrúpulos e mostrem que arranjam tudo de maneira a facilitar a nossa compreensão.

O ACTOR

O que significa que, a partir de hoje, tomamos oficialmente notícia da vossa presença.

O FILÓSOFO

Naturalmente. Sempre que se utilizem as demonstrações.

O ACTOR (*murmurando*)

Então de novo «*Ele fala à parte*», diz «*respeitável público, eu sou o Rei Herodes*» e atira as pernas para o camarote oficial!

O FILÓSOFO (*murmurando*)

Não há avanço mais difícil que o regresso à razão!

O ACTOR (*num repente*)

Meu caro senhor, o teatro é, nalguns casos, muito regressivo, isso já sabemos. No entanto, até agora, ainda não descobriu as suas formas. Por isso não se dirigiu directamente aos espectadores. Pode também tornar-se tão genial e corrupto que nem sempre se faça compreender. Para lidar com ele tem que se caminhar por entre desafios conscientes. Meu caro, aqui e até agora, ainda não actuámos para idiotas e imbecis que comprem um bilhete só pela arte.

O OPERÁRIO

A quem é que ele se refere como idiotas e imbecis?

O FILÓSOFO

A nós.

O ACTOR

Pela arte, meu senhor! E são espectadores simples e acessíveis! Talvez se esforcem por uma casa diferente, onde encontrem outro tipo de condições, onde as raparigas de bom grado lhes mostrem os seus traseiros.

O FILÓSOFO

E aqui, em vossa casa, as raparigas só mostram o traseiro aos colegas de trabalho, onde só nos deixam entrar muito distintamente como?

O DRAMATURGO

Meu caro senhor, cuidado!

O OPERÁRIO

Os traseiros colocou-os *ele* em debate.

O FILÓSOFO

Então mostrai-nos quando muito as almas!

O ACTOR

E vós pensais que isso se faz sem vergonha? E o que é que quereis dizer com quando muito?

O DRAMATURGO

É grave que anuleis cada passo dado. Não poderia pelo menos agora, depois de ter reagido com ira filosófica, reagir com serenidade filosófica?

O FILÓSOFO

A nossa atitude crítica deriva do facto de termos ganho de ora em diante uma grande confiança no trabalho e na invenção humanos e uma desconfiança contra o facto de tudo ter de permanecer como está, mesmo quando está mal como nas nossas intuições. A coacção e a repressão deveriam, pelo menos uma vez na História, forçar trabalhos grandiosos, a possibilidade de explorar o Homem, deveria ter colocado em movimento cérebros para conceberem projectos, com os quais também o público precisava de beneficiar de forma consciente. Hoje tudo está paralisado. Por isso o seu actor só pode, de agora em diante, representar as personagens que ajam de um modo diferente daquele que se pode imaginar, como se assim agissem por existirem razões suficientes para agirem dessa forma. Tal como um grande engenheiro, que possui mais experiência, que corrige desenhos do seu predecessor, traça novas linhas sobre as já existentes, risca algarismos e substitui-os por outros, tece anotações e comentários críticos, poderíeis também conceber as vossas personagens utilizando os desenhos. Poderíeis representar assim a primeira cena do *Rei Lear*, na qual ele divide o reino pelas filhas em proporção do amor que elas nutrem por ele, onde ele utiliza uma medida totalmente ilusória. Deste modo, o espectador diria para consigo: *Ele está a proceder erradamente, quando não o disse, ou quando disso se apercebeu, ou pelo contrário quando reflectiu sobre a sua atitude.*

E que tipo de reflexão se trata aqui? Será uma reflexão contra o sentimento de uma simples luta pela sobriedade? Um tal apelo à

sobriedade, um tal *Não nos deixes tomar decisões neste estado de embriaguez!* ou *Intervenhamos na reflexão!* é estar perante a actuação do nosso mago correctamente posta em cena, no entanto isto é apenas uma fase inferior. Já descobrimos que temos que arrumar as convicções, só nos aproximamos do prazer pela arte, no qual nos afastamos da sobriedade e nos aproximamos da embriaguez – já sabemos que a escala completa da sobriedade à embriaguez e que a oposição entre a sobriedade e a embriaguez estão presentes no prazer pela arte.

É escusado, ainda que para os nossos objectivos fosse embaçoso, querer representar as personagens e as cenas dando frios conhecimentos e ponderações. Todas as ideias, expectativas, simpatias, que nós indivíduos manifestamos na realidade, também aqui gostaríamos de pôr a público. Não devem ver personagens, que são apenas agentes dos seus actos, mas sim pessoas: matérias temáticas que se passeiam, ainda por gastar e não definidas, que vos podem surpreender. Só tais personagens acima descritas vos farão exercitar verdadeiramente o pensamento e mesmo possuir interesses exigentes por sentimentos de pensamento instruído e enriquecido, num pensamento a todos os níveis da consciência, clareza e eficácia.

O ACTOR

Não estarei eu de pés e mãos atados ao excerto deste texto do autor?

O FILÓSOFO

Poderíeis trabalhar o texto como um discurso autêntico mas ambíguo. Um César alterado, sabeis vós como é, rodeado de nobres atentados, murmura para um Brutus consciente: *Também tu, Brutus?* – O ouvinte de um tal relato não o compreende nas suas entrelinhas, mas sim de um outro modo, não aprendeu muito, o seu

conhecimento do mundo não progrediu consideravelmente. Mesmo quando está disposto a generalizar, pode fazê-lo em muitas direcções falsas. Só alterais o actor nesta vaga e indistinta apresentação e representas a própria vida em si. Quando tiverdes acabado, o espectador deve ter visto mais do que uma testemunha ocular do processo primitivo.

O DRAMATURGO

O que é feito dos excertos fantásticos? Não fornecem apenas relatos sobre o poeta?

O FILÓSOFO

Não, não só. Isso são para vós relatos de sonhos ou de rascunhos, nos quais o escritor dos excertos utiliza a realidade. Mesmo quando estais procurando o que ele poderia ter visto, qual poderia ter sido a intenção da sua narrativa e assim por diante; para vós existe ainda muito espaço.

O ACTOR

Pelo contrário, vós não quereis dizer que eu não devo imitar uma personagem, na qual eu não me tenha transportado em espírito?

O FILÓSOFO

Para construir a personagem são necessárias várias operações. Em geral, vós não imitais pessoas que tivésseis visto, mas começais por criar uma ideia das personagens que quereis imitar. Partis daquilo que vos fornece o texto que tereis que dizer, as acções e reacções que vos são prescritas, as situações nas quais a vossa personagem se deve desenvolver. É evidente que vos será sempre preciso recolocar em pensamento dentro da pele da personagem que deveis

interpretar, colocar-vos na sua situação, readoptar a sua aparência física, a sua maneira de pensar. É uma das operações da construção da personagem. Isto convém perfeitamente ao nosso objectivo, basta que depois saibais sair dela. Há uma grande diferença entre aquele que faz a sua ideia e que logo tem necessidade de imaginação, e aquele que se contenta com uma ilusão e logo tem necessidade de fazer calar a sua inteligência. Os nossos fins exigem imaginação; nós queremos transmitir ao espectador a ideia que temos deste ou daquele facto, não queremos criar ilusões.

O ACTOR

Creio que estás a fazer uma ideia excessiva, quase ilusória, da intensidade com que nós, os actores do teatro antigo, nos identificamos com os nossos papéis. Posso-te afirmar que, ao representarmos o *Rei Lear*, nos vêm à cabeça coisas que Lear teria tido muita dificuldade em imaginar.

O FILÓSOFO

Não tenho dúvidas. Não tenho dúvida de que vós sois perfeitamente capazes de apresentar um certo efeito e de evitar outro e assim por diante; que sabeis observar se o acessório está bem no seu lugar e se o bobo não irá pôr-se a mexer as orelhas no momento da vossa tirada. Mas todas estas preocupações remontam ainda aos esforços que fazeis para que o público fique prisioneiro das suas ilusões. Elas podem perturbar a vossa identificação, embora reforcem a do público. Ora, na verdade, o que mais importa e de longe, é que a identificação do público não se concretize e não que a vossa seja perturbada.

O ACTOR

Deveríamos então meter-nos na pele da personagem apenas no decurso dos ensaios e não durante a representação?

O FILÓSOFO

Desta vez, fico embaraçado. Poderia responder simplesmente que não deveríeis, quando representais, enfiar-vos na pele da personagem. Teria o direito de responder assim. Primeiro porque eu próprio fiz a distinção entre o identificar-se com uma personagem e o meter-se na sua pele; depois, porque acredito verdadeiramente que a identificação é supérflua; mas sobretudo porque temeria, no caso de vos dar uma outra resposta, qualquer que ela fosse, de não ter fechado a porta grande a todo o bricabraque para abrir uma pequena. Apesar disso, hesito. Num limite extremo, posso imaginar que a identificação seja inofensiva. Por toda uma série de disposições, poderia ser tornada inofensiva. Seria preciso interrompê-la, fazer com que intervisse apenas em momentos determinados, ou então seria necessário que ela fosse muito, muito ligeira e substituída por outras operações enérgicas. De facto, já vi uma representação desse tipo. Tratava-se da última de uma longa série de repetições, todos os actores estavam cansados, queriam apenas rememorar uma última vez o texto e a movimentação no palco, moviam-se mecanicamente e falavam a meia voz. Fiquei contente com o efeito produzido, porém não poderia ter dito com segurança se eles se identificavam ou não. Mas devo acrescentar que os actores não ousariam nunca representar assim diante de um público, quer dizer, com tão pouco relevo, mostrando-se assim tão desprendidos de qualquer obrigação de produzir um efeito (porque estavam totalmente concentrados nos «pormenores exteriores»), de tal modo que a identificação, se por acaso tivesse ocorrido, não era embaraçosa, sem dúvida por uma única razão, a de que a interpretação não era animada. Em resumo, se pudesse estar certo de que, ao declarar possível uma identificação muito ligeira, não vos induziria a minimizar a enorme diferença entre a nova representação e a antiga, a qual repousa sobre a identificação absoluta, declararia possível uma identificação muito ligeira.

Mas medirei a maestria da vossa representação pela pouca identificação que ela requeriria e não, como é costume fazer-se, pelo grau de identificação que o actor é capaz de atingir.

O DRAMATURGO

Pode dizer-se assim: da mesma maneira que agora se tomam por diletantes aqueles que não conseguem atingir a identificação, talvez no futuro sejam tidos por diletantes aqueles que não conseguem não se identificar? Descansa. Bem podes fazer sábias concessões, o teu estilo de representação não deixa de ser menos desconcertante aos nossos olhos.

O ACTOR

Será que a eliminação da *identificação* significa a eliminação de tudo o que diz respeito aos sentimentos?

O FILÓSOFO

Não, não. Não se deve entrar nem a participação afectiva do público, nem a do actor. Também não é preciso impedir a representação dos sentimentos, nem a sua utilização pelos actores. Unicamente, das numerosas fontes possíveis de sentimentos, há uma, a identificação, que não se deve utilizar, ou que pelo menos se deve fazer passar para segundo plano.

4. PEQUENO ORGANON PARA O TEATRO (1948) E ADENDA AO PEQUENO ORGANON (1954). *A fábula*

64

Fazendo a exegese de um tal material gestual, o actor toma posse da personagem tomando posse da *fábula*. Não é senão a partir

dela, um acontecimento global delimitado, que lhe é possível, por assim dizer, atingir com um só salto a sua personagem definitiva que ultrapassa todos os traços particulares e característicos. Se ele fez o que pôde para se surpreender com as contradições nas diversas atitudes, sabendo que terá também que surpreender o seu público, a fábula na sua totalidade dá-lhe a possibilidade de fazer uma montagem de elementos contraditórios; porque a fábula proporciona, enquanto acontecimento delimitado, um determinado sentido, o que quer dizer que, por entre numerosos interesses possíveis, ela só satisfaz interesses determinados.

65

Tudo é em função da *fábula*, ela é o coração do espectáculo teatral. Porque de entre o que se desenrola *entre* os homens, estes recebem tudo o que pode ser discutível, criticável, mudável. Mesmo que o homem particular que o actor apresenta deva finalmente adequar-se a mais do que apenas aquilo que se passa, o seu motivo é ainda essencialmente que o acontecimento retenha tanto mais a atenção do que aquilo que afecta um homem em particular. O grande empreendimento do teatro é a *fábula*, essa composição global de todos os processos gestuais, contendo as informações e os impulsos que deverão daí em diante constituir o prazer do público.

67

A fim de que o público não seja sobretudo convidado a atirar-se para a fábula como para dentro de um rio, para se deixar levar indiferentemente ali ou acolá, é preciso que os diversos acontecimentos sejam encadeados de tal maneira que os nós chamem a atenção. Os acontecimentos não devem seguir-se imperceptivelmente, pelo contrário, é preciso que se possam interpor os comentários. (Se fosse precisamente o carácter obscuro das relações de causalidade

que interessasse, seria esta particularidade que teria que ser suficientemente distanciada). As partes da fábula devem, portanto, opor-se cuidadosamente umas às outras, dando-lhe a sua estrutura própria, de uma pequena peça dentro da peça. Com este objectivo, o melhor é chegar a um acordo relativamente aos títulos como os do parágrafo anterior. Os títulos devem conter a ponta social, mas, ao mesmo tempo, dizer qualquer coisa sobre a forma de representação desejável, quer dizer, segundo os casos, imitar o tom de um título de crónica, de balada, de jornal ou de retrato de costumes. Uma forma simples de representação distanciante é, por exemplo, aquela com que habitualmente são tratados os usos e costumes. Uma visita que se faz, o tratamento reservado a um inimigo, um encontro de namorados, acordos de natureza comercial ou política, podem ser dados como se representassem simplesmente um costume que reina nesses lugares. Assim representado, o processo único e particular toma um aspecto surpreendente porque aparece como qualquer coisa de geral, tornado usual. O simples facto de se interrogar se este processo ou um dos seus elementos deveria efectivamente tornar-se costume, distancia o próprio processo. O estilo poético das crónicas históricas pode ser estudado nas barracas de feira chamadas «panoramas». Distanciar significa também tornar ilustre, pode-se simplesmente representar alguns processos como processos ilustres, como se fossem conhecidos de toda a gente há longa data, incluindo os seus pormenores e como se nos esforássemos para não derrogar parte alguma à tradição. Resumindo: muitas maneiras de narrar são pensáveis, umas são conhecidas, as outras estão ainda por inventar.

(ADENDA)

A *fábula* não corresponde apenas a um desenrolar de acontecimentos retirados da vida comum dos homens, tal como se pudessem

ter acontecido na realidade. São procedimentos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre essa mesma vida. Assim, as personagens não são simplesmente reproduções de pessoas vivas, elas são ajustadas e modeladas em função das ideias.

O saber que os actores vão buscar à sua experiência e aos livros está frequentemente em contradição com os procedimentos e as personagens ajustadas, e é necessário que eles registem e conservem esta contradição na sua representação. Precisam, simultaneamente, de se inspirar na realidade e na obra de ficção, porque à semelhança do que acontece no trabalho dos escritores teatrais, a realidade deve aparecer na obra com a sua riqueza e a sua actualidade, a fim de que seja libertada e possa ser apercebido o que a obra apresenta de particular ou de universal.

O estudo do papel é, ao mesmo tempo, um estudo da fábula; mais exactamente, ele será primeiro uma etapa essencial da fábula (O que é que acontece a este homem? Como é que ele reage? Que faz? Que opiniões encontra? Etc.).

Para tanto, é preciso que o actor mobilize o seu conhecimento do mundo e dos homens e, além disso, que coloque as suas questões como um dialéctico (algumas questões só são colocadas pelos dialécticos).

Exemplo: um actor tem que representar Fausto. A relação amorosa de Fausto com Margarida tem um desenlace fatal. A questão coloca-se: teria sido diferente se Fausto tivesse casado com Margarida? Usualmente, esta pergunta não seria feita. Ela surge-nos como demasiado banal, baixa, pequeno-burguesa. Fausto é um génio, um espírito superior que aspira ao infinito; como ousar sequer colocar a questão: porque é que ele não se casa? Mas as pessoas simples fazem esta pergunta. Só isso deve ser o bastante para incitar o actor a colocá-la também. E depois de ter reflectido um pouco sobre ela, o actor notará que esta pergunta é uma pergunta muito necessária, muito frutuosa.

Naturalmente que é preciso começar por estabelecer em que condições se desenrola esta história de amor, quais são as suas relações com o conjunto da fábula, qual é o seu significado para a ideia principal. Fausto desviou-se dos esforços «superiores», abstractos, «puramente espirituais» empreendidos para chegar ao prazer de viver e vira-se agora para as experiências terrestres «puramente sensuais». Em consequência, as suas relações com Margarida tornam-se fatais, quer dizer que ele entra em conflito com Margarida, a sua união transforma-se em divórcio, o prazer torna-se dor. O conflito vai desembocar na destruição total da personagem feminina, e isso afecta gravemente Fausto. Todavia, este conflito não pode ser representado com rigor senão através de um outro conflito, muito maior, que domina toda a obra, nas suas duas partes. Fausto escapou à contradição dolorosa entre as experiências «puramente espirituais» e os apetites «puramente sensuais» não satisfeitos, insaciáveis, e isso graças à ajuda do diabo. Na esfera «puramente sensual» (a história de amor), Fausto choca contra o mundo circundante representado por Margarida e é-lhe necessário destruí-la para se salvar. A solução da contradição principal é dada no final da peça no seu todo e só então esclarece o local e o significado das contradições secundárias. É preciso que Fausto abandone a sua atitude parasitária e apática de puro consumidor. No trabalho produtivo, para benefício da humanidade, unem-se a acção espiritual e a acção sensual e na produção da vida nasce a alegria de viver.

Regressando à nossa história de amor, podemos ver que um casamento, por mais burguês que fosse, impossível para o génio, contrário à sua carreira, teria sido, apesar de tudo, num sentido relativo, a melhor solução visto ser a mais produtiva, por isso constituiria a união oportuna no seio da qual a mulher amada teria podido desenvolver-se em vez de ser destruída. Então, Fausto dificilmente permaneceria Fausto, é um facto, ficaria prisioneiro (como muitas vezes acontece) da mediocridade, etc.

O actor que coloca valentemente a pergunta das pessoas simples poderá fazer deste não casamento uma fase delimitada do desenvolvimento de Fausto, enquanto de outra maneira, como é costume, contribuirá apenas para mostrar que sobre esta terra quem quer que entenda elevar-se é infalivelmente obrigado a fazer sofrer; que o trágico da vida nasce inelutavelmente do facto de que a alegria e o desenvolvimento se pagam; em resumo, a máxima mais bárbara e mais pequeno-burguesa: que ali onde se aplaina, voam as aparas.

As representações do teatro burguês tendem sempre para a camuflagem das contradições, para a simulação da harmonia, para a idealização. Os estados das coisas são representados como se não pudessem absolutamente ser de outra maneira; os caracteres como individualidades no sentido etimológico do termo, indivisíveis por natureza, de uma só «assentada», como afirmando-se nas situações mais diversas e, para dizer verdade, existindo também fora de qualquer situação. Ali onde existe desenvolvimento, ele é constante e linear, não avança por saltos e são sempre os desenvolvimentos no interior de um quadro bem determinado, que nunca se pode fazer rebentar.

Isto não corresponde à realidade e é preciso, portanto, que um teatro realista o abandone.

Um emprego autêntico, profundo, interventivo, dos efeitos de distanciamento implica que a sociedade considere o seu estado como histórico e melhorável. Os efeitos de distanciamento autênticos têm um carácter combativo.

Que as cenas sejam representadas, primeiro simplesmente, com a experiência que vem da vida, na ordem da sua sucessão, embora sem demasiadas preocupações para com as seguintes ou mesmo para com o sentido geral da peça, reveste-se da maior importância para o ajustamento de uma fábula autêntica. Com efeito, esta desenvolve-se então de modo contraditório, cada cena conserva o seu sentido particular, produz (e esgota) uma multiplicidade de ideias e, no conjunto, a fábula desenvolve-se autenticamente, com desvios

e saltos, evitando-se aquela banal idealização (uma palavra encadeia a seguinte) e este ajustamento de fragmentos não independentes, puramente utilitários, tendo em vista um desenlace que acalma tudo.

Extraídos da *Gesammelte Werke 15*, Bertolt Brecht, Frankfurt, 1967. © Suhrkamp Verlag.

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA	9
1 – PLATÃO: <i>A República</i> (entre 389 e 370 a.C.)	11
1. Narrativa e teatro	11
2. Sociologia da imitação.....	13
2 – ARISTÓTELES: <i>Poética</i> (cerca de 330 a.C.)	19
1. A imitação.....	20
2. A tragédia.....	22
3. A fábula	24
4. Estruturas da fábula	26
5. O terror e a piedade.....	28
3 – BHARATA: <i>Tratado do Teatro</i> (cerca da época de J. Cristo) .	31
A criação do teatro.....	32
4 – HORÁCIO: <i>Arte Poética</i> (entre 23 e 13 a.C.)	37
Temática das idades	38
5 – TERTULIANO: <i>Sobre os espectáculos</i> (séc. II)	39
1. Origem diabólica do teatro	40
2. Seduzir para o pecado.....	42
3. Macaquear o Criador	44

6 – SANTO AGOSTINHO: <i>Confissões</i> (séc. IV)	45
O prazer do trágico	45
7 – ZEAMI: <i>O espelho da flor</i> e outras obras (séc. XIV)	48
1. A «flor» do teatro	48
2. A teoria dos sete décimos	49
3. Como atingir o prodígio	51
4. A existência e o nada	53
5. A escada dos nove degraus	53
8 – Jodelle: <i>L'Eugène</i> (1552)	58
Para uma comédia moderna	58
9 – GRÉVIN: <i>Théâtre</i> (1561)	61
1. Os perigos da comédia	61
2. Os coros	63
10 – Jean de La TAILLE: <i>De L'art de la Tragédie</i> (1572)	65
1. Os temas das tragédias	65
2. As regras do teatro	66
11 – SIDNEY: <i>A Defesa da poesia</i> (1595)	68
O objectivo da comédia	69
12 – SHAKESPEARE: <i>Henry V</i> (1598) e <i>Hamlet</i> (1600)	71
1. A ilusão teatral	71
2. Conselhos aos actores	77
13 – LOPE DE VEGA: <i>A arte nova de compor peças neste tempo</i> (1609)	79
A arte de compor contra as regras da arte	79
14 – OGIER: <i>Prefácio ao leitor</i> (1628)	84
1. O gosto das nações	84
2. Sobre a tragicomédia	86

15 – MAIRET: <i>Prefácio de Silvanira</i> (1631)	87
1. Os géneros do teatro	88
2. As três unidades	90
16 – HEDELIN D'AUBIGNAC: <i>A prática do teatro</i> (1657) ...	93
1. A adaptação ao público	94
2. A verosimilhança	97
3. A representação do lugar	99
4. O tempo teatral	103
5. Acção e discurso	104
17 – CORNEILLE: <i>Discursos</i> (1660)	106
1. Verosimilhança e necessidade	106
2. A unidade de acção	112
3. A unidade de lugar	113
18 – MOLIÈRE: <i>A Crítica à Escola de Mulheres</i> (1663)	117
O tom da comédia	118
19 – DRYDEN: <i>Ensaio sobre a poesia dramática</i> (1668)	121
Diálogo entre duas dramaturgias	121
20 – RACINE: <i>Bérénice</i> (1671)	128
Os motores da tragédia	128
21 – BOILEAU: <i>Arte poética</i> (1674)	129
1. A emoção trágica	130
2. Para uma comédia aristocrática	131
22 – DU BOS: <i>Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura</i> (1719)	132
1. As paixões «superficiais»	133
2. Acção e narrativa	134
3. A poesia do estilo	135
4. A pompa trágica	137
5. Não há ilusão no teatro	138

23 – LA MOTTE: <i>Discurso pela ocasião de Romulus</i> (1722) ...	141
Sobre o espectáculo	141
24 – RICCOBONI: <i>A arte de representar</i> (1728)	143
A sinceridade do actor	144
25 – VOLTAIRE: <i>Brutus</i> (1730) e outras obras	145
1. Espectáculo e conveniência	145
2. O amor na tragédia	149
3. A mistura dos géneros	151
26 – DIDEROT: <i>Conversas sobre o filho natural</i> (1757) e outras obras	153
1. Texto, gesto e sensibilidade	153
2. O género sério	158
3. Teoria das condições	163
4. A quarta parede	165
5. Teatro e poesia	168
6. A psicologia do actor	171
7. O ofício de actor	177
8. Natureza e génio	181
27 – HUME: <i>Dissertação sobre a tragédia</i> (1757)	185
O sentimento do belo	185
28 – ROUSSEAU: <i>Carta ao Senhor d'Alembert sobre os espectáculos</i> (1758)	189
1. O efeito de distanciamento	189
2. Teatro e sociedade	190
3. O teatro do Povo	192
29 – NOVERRE: <i>Cartas sobre a dança</i> (1760)	194
A coordenação das artes teatrais	194
30 – MARMONTEL: <i>Poética francesa</i> (1763) e outras obras	199

1. O interesse da tragédia popular	199
2. O drama e a arte	201
31 – JOHNSON: <i>Prefácio a Shakespeare</i> (1765)	205
1. O género shakespeariano	206
2. A ficção	207
32 – BEAUMARCHAIS: <i>Ensaio sobre o género dramático sério</i> (1767)	211
A modernidade do drama	211
33 – LESSING: <i>A dramaturgia de Hamburgo</i> (1767-1768)	216
1. A interpretação das regras	216
2. Liberdade do criador	218
3. O género misto	220
34 – MERCIER: <i>Sobre o teatro</i> (1773)	223
1. O objectivo da arte dramática	223
2. O drama e a comédia	225
3. Novos temas dramáticos	227
35 – SCHILLER: <i>Os Salteadores</i> (1781) e outras obras	229
1. O teatro irrepresentável	229
2. O actor sonâmbulo	232
3. Prazer liberal e artes comoventes	234
4. Sobre o patético	237
5. A tragédia e a comédia	239
36 – GOETHE: <i>Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática</i> (1797)	242
Os motivos, os mundos e os meios	242
37 – HUMBOLDT: <i>Do estado actual da cena trágica francesa</i> (1800)	246
A natureza, a arte e os signos	246

38 – LEDOUX: <i>A arquitectura considerada em relação com a arte, os costumes e a legislação</i> (1804)	251
Arquitectura teatral e sensibilidade do público	252
39 – SCHLEGEL: <i>Curso de literatura dramática</i> (1808)	259
1. Definição do teatro	259
2. Da Poética à Estética	262
3. A unidade de acção	263
4. Uma unidade orgânica	266
5. Os antigos e os românticos	267
40 – CONSTANT: <i>Algumas reflexões sobre a tragédia de Wallstein e sobre o teatro alemão e outras obras</i> (1809) ..	268
1. Paixões e individualidades	268
2. O número de personagens	271
3. Teatro e política	272
4. A dimensão social	277
41 – Madame de Staël: <i>Da Alemanha</i> (1813)	282
Relatividade das dramaturgias	282
42 – MANZONI: <i>Carta ao Sr. C. sobre a unidade de tempo e lugar na tragédia</i> (1823)	285
1. O sistema histórico	286
2. As regras levam ao romanesco	287
43 – STENDHAL: <i>Racine e Shakespeare</i> (1823)	289
1. Os instantes de ilusão perfeita	290
2. O que é o romanticismo	294
3. Propostas para uma nova dramaturgia	295
44 – HUGO: <i>Prefácio de Cromwell</i> (1827)	300
1. As três idades da civilização	300
2. Liberdade e natureza	306
3. A cor local	309
4. Um teatro total	311

45 – VIGNY: <i>Carta a Lord***</i> (1829)	313
Sobre uma certa cortesia dramática	314
46 – DUMAS: <i>António</i> (1831)	321
O drama no mundo moderno	321
47 – HEGEL: <i>Estética</i> (1832)	323
1. Natureza do drama	324
2. A lei da unidade	328
3. A dicção dramática	330
4. A questão do envolvimento	333
5. O conflito trágico	336
6. A comédia	339
7. O género intermédio	340
48 – WAGNER: <i>A obra de arte do futuro</i> (1850)	342
O Drama e a união das artes	343
49 – NIETZSCHE: <i>A origem da tragédia</i> (1871)	346
O Coro e o herói	347
50 – ZOLA: <i>O naturalismo no teatro</i> (1881)	351
O meio e a personagem	352
51 – STRINDBERG: <i>Prefácio a Menina Júlia</i> (1888)	355
A personagem e a nova psicologia	356
52 – MAETERLINK: <i>O tesouro dos humildes</i> (1896)	358
O trágico quotidiano	358
53 – JARRY: <i>Da inutilidade do teatro para o teatro</i> (1896) ...	362
Cenário e jogo abstracto	362
54 – ANTOINE: <i>Conversa sobre a encenação</i> (1903)	366
As tarefas do encenador naturalista	367
55 – STANISLAVSKI: <i>A formação do actor</i> (1926)	370
1. Viver o papel	371

2. O se mágico	375
3. A memória afectiva	379
4. As acções físicas	382
56 – CRAIG: <i>Sobre a arte do teatro</i> (textos de 1905 e 1907) ..	386
1. O encenador, artista do teatro futuro	386
2. O actor e a Super-Marioneta (1907)	391
57 – MEYERHOLD: <i>Escritos sobre o teatro</i> (textos de 1907, 1912 e 1922)	395
1. O teatro e a convenção	396
2. O actor e o cabotino	400
3. O actor e a biomecânica (1922)	403
58 – MARINETTI: <i>Manifesto dos autores dramáticos futuristas</i> (1911)	408
Para um teatro futurista	409
59 – COPEAU: <i>Registos I</i> (textos de 1917 a 1930)	412
O actor e o palco nu	412
60 – O expressionismo. KORNFIELD: <i>O homem espiritual e o homem psicológico</i> (1918) - GOLL: <i>O superdrama</i> (1919) ..	415
1. O homem espiritual e o homem psicológico	416
2. O superdrama	418
61 – TAIROV: <i>Princesa Brambilla, conferência de 31 de Maio de 1920</i>	421
Encenação e texto	422
62 – WITKIEWICZ: <i>Introdução à teoria da forma pura</i> (1920)	426
A forma pura no teatro	426
63 – APPIA: <i>A obra de arte viva</i> (1921)	429
1. Os elementos	430
2. O espaço vivo	433

64 – SCHLEMMER: <i>O bailado mecânico</i> (1927)	436
Plástica e abstracção	437
65 – PISCATOR: <i>O teatro político</i> (1929)	440
As grandes linhas de uma dramaturgia sociológica	440
66 – ARTAUD: <i>O teatro e o seu duplo</i> (1938)	447
1. O teatro e a cultura	447
2. O teatro e a alquimia	450
3. Sobre o teatro de Bali	452
4. Teatro oriental e teatro ocidental	455
67 – GASTON BATY: <i>O encenador</i> (1944)	461
O que deve ser a encenação	461
68 – BRECHT: <i>Escritos sobre o teatro</i> (textos de 1930 a 1954) .	465
1 – <i>Notas sobre Mahagonny</i> (1930). Teatro de divertimento ou teatro de aprendizagem?	466
1. O teatro épico	467
2. Dois esquemas	470
2 – <i>A Compra do Cobre. Segunda Noite</i> (1938). A cena da rua.	471
3 – <i>A Compra do Cobre. Segunda Noite</i> (1939-40). Destruição da ilusão e da identificação	476
4 – <i>Pequeno Organon para o Teatro</i> (1948) e <i>Adenda ao Pequeno Organon</i> (1954). A fábula	483